

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

Maeterlink y España

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Jean Pierre Simon-Pierret

DIRECTOR:

Francisco Ynduráin

Madrid, 2015



TP
1983
200

x-53-0447-X

Jean-Pierre Simón-Pierret

MAETERLINCK Y ESPAÑA

Departamento de Filología Románica.
Facultad de Filología
Universidad Complutense de Madrid
1983



BIBLIOTECA

Colección Tesis Doctorales. Nº 230/83

© Jean - Pierre Simón-Pierret
Edita e imprime la Editorial de la Universidad
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía
Noviciado, 3 Madrid-8
Madrid, 1983
Xerox 9200 XB 480
Depósito Legal: M-34877-1983

Universidad Complutense - Madrid
Facultad de Filosofía y Letras

MAETERLINCK Y ESPAÑA

Trabajo efectuado para la obtención del Diploma de Doctorado bajo la dirección de don Francisco Ynduráin, Catedrático de esta Universidad

por Jean-Pierre Simón-Pierret

Junio 1982

Agradezco a don Francisco Yndurain
por su paciencia en la espera de los
resultados de este trabajo, y sus
consejos, siempre certeros.

INDICE GENERAL

| | |
|--|------------|
| - Introducción : | Página 1 |
| - Capítulo 1 : La literatura española a la llegada de Maeterlinck : | Página 13 |
| - Capítulo 2 : Vías de penetración de Maeterlinck en España. Cataluña : | Página 26 |
| - Capítulo 3 : Vías de penetración de Maeterlinck en España. Las revistas madrileñas: | Página 46 |
| - Capítulo 4 : Unamuno y Maeterlinck : | Página 64 |
| - Capítulo 5 : Benavente y Maeterlinck : | Página 76 |
| - Capítulo 6 : Rubén Darío y Maeterlinck : | Página 95 |
| - Capítulo 7 : Valle-Inclán y Maeterlinck : | Página 111 |
| - Capítulo 8 : Baroja y Maeterlinck : | Página 141 |
| - Capítulo 9 : "Azorín" y Maeterlinck : | Página 166 |
| - Capítulo 10 : Manuel Machado y Maeterlinck : | Página 193 |
| - Capítulo 11 : Antonio Machado y Maeterlinck : | Página 201 |
| - Capítulo 12 : Gabriel Miró y Maeterlinck : | Página 214 |
| - Capítulo 13 : Juan Ramón Jiménez y Maeterlinck : | Página 232 |
| - Capítulo 14 : Martínez Sierra y Maeterlinck : | Página 257 |
| - Capítulo 15 : Pérez de Ayala y Maeterlinck : | Página 266 |
| - Capítulo 16 : Ramón Gómez de la Serna y Maeter- linck : | Página 275 |
| - Capítulo 17 : Federico García Lorca y Maeter- linck : | Página 290 |
| - Capítulo 18 : Alejandro Casona y Maeterlinck : | Página 304 |
| - Conclusión : | Página 309 |
| - Bibliografía : | Página 313 |

INTRODUCCION

- Página 2 : la literatura francesa a finales del siglo
XIX. Realismo. Naturalismo. Simbolismo.
- Página 3 : Aparición de Maeterlinck en Francia. Acogida.
Su obra. Características ideológicas y estéticas.
- Página 8 : Huellas maeterlinckianas en otras culturas.
Propósito de este trabajo.

INTRODUCCION

- Página 2 : La literatura francesa a finales del siglo XIX. Realismo. Naturalismo. Simbolismo.
- Página 3 : Aparición de Maeterlinck en Francia. Acogida. Su obra. Características ideológicas y estéticas.
- Página 8 : Huellas maeterlinckianas en otras culturas. Propósito de este trabajo.

Hacia los años 1865, cuando el movimiento realista (cuya expresión fue específicamente novelesca) empieza a deslizarse por la pendiente de la descripción del vicio, la fealdad y la depravación, cede paso al naturalismo.

Zola quiere aplicar a la novela los métodos de observación y de experimentación de los fisiólogos (especialmente del médico Claude Bernard). Los filósofos deterministas , con el crítico Taine a la cabeza, participan en la tarea. Pero el movimiento, que refleja el interés de una edad positivista, científica por los hechos naturales, va a suscitar una progresiva reticencia, la controversia y, finalmente, la oposición.

En 1883, Brunetière publica " Le roman naturaliste " en el que se entrega a una crítica severa de los presupuestos de este movimiento. Cuatro años más tarde, los discípulos mismos de Zola van a insurgirse contra la falsedad de las doctrinas del maestro y la indecencia de su obra. Maupassant emprende un giro hacia obras de carácter psicológico, a la vez que el humorístico Alphonse Daudet se siente incapaz de mantener una línea naturalista. Por otra parte, Joris-Karl Huysmans dedicará sus últimos años a cuestiones de religión y mística.

Si, a estos, añadimos otros factores como el declive de las mismas teorías positivistas, las caminos nuevos abiertos en filosofía por la obra de Bergson (" Essai sur les données immédiates de la conscience ", 1888), el renacer de las preocupaciones religiosas entre los mismos intelectuales, la aparición de una novela psicológica (con Paul Bourget), la vía está abierta para que el simbolismo entre en la líza literaria.

Abandonando las convenciones que, hasta aquel entonces, habían regido temas y técnica en la poesía francesa, y reaccionando contra la exteriorización tan amada de los Parnasianos, los simbolistas deseaban flexibilizar el verso, darle - según su terminología - " fluidez ". La función de la poesía será evocar; no describir. Su terreno será el de las impresiones, las intuiciones, las sensaciones. La realidad no será exterior, sino tal como cada uno se la representa " in mente ". Las imágenes poéticas serán símbolos del estado de alma del poeta, inspiradas más por afinidades latentes que por verdaderas semejanzas.

Considerado como el precursor del simbolismo, Charles Baudelaire (1821-1867) trajo al movimiento teorías referentes a las relaciones simbólicas entre olor, sonido y color, las sinestesias. Sus teorías, combinadas con el creciente culto por la obra de Ricardo Wagner, formaron el concepto básico del simbolismo, el de la musicalidad esencial del poema.

Exquisita oscuridad de Stéphane Mallarmé (1842-1898) ; sentimentalismo de Verlaine (1844-1896), caso complejo de poeta maldito pero dulce cantor del ensueño, la música, las cosas graciosas e indefinibles ; alucinaciones de Arthur Rimbaud (1854-1891) ; fuerza socializante del belga Emile Verhaeren (1855-1916) ; lirismo de la naturaleza en Anna de Noailles (1876-1933), y mucho más ... : el simbolismo reunió a artistas que aliaban a una cierta unidad de escuela enfoques muy distintos en sus opciones espirituales, sociales, políticas.

Fundamentalmente poética, la escuela simbolista ejerció profunda influencia en los escritores posteriores, como - por ejemplo - Marcel Proust y Paul Valéry en Francia, James Joyce y T.-S. Eliot en el mundo anglo-sajón.

En cuanto al teatro, el simbolismo encontró su expresión más sobrecogedora en las obras del belga Maurice Maeterlinck (1862-1949) que se sitúa, por sus fechas, en la confluencia de todas las aportaciones simbolistas, tanto estilísticas como temáticas.

Hijo de familia burguesa, alumno del colegio de Padres Jesuitas de la rica ciudad de Gante, estudiante de Derecho en la Universidad de la misma ciudad, todo prometía a Maurice Maeterlinck una cómoda carrera de abogado. Sin embargo, no fue así, ya que vivió sus primeros años universitarios bajo el peso de una extraña inquietud, quizá motivada por la muerte de un hermano menor cuando tenía unos veinte años :

" Cette mort ne le remua, ne l'attrista pas seulement: elle eut pour effet de lui ôter cette confiance dans l'inconnu qui est le support ignoré de notre vie morale. Tout sentiment de sécurité le quitta. Le mystère s'était révélé à lui, invincible et hostile aux hommes. Désormais il vivra dans la fascination de cet inconnu monstrueux." (1)

(1) Guy Doneux, " Maurice Maeterlinck. Une poésie - une sagesse - un homme.", Bruselas, Mémoires de l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises, Palais des Académies, 1961, 242 páginas, página 234.

Condiscípulo de Charles van Lerberghe y Grégoire Le Roy, futuros escritores relevantes, y quizás impulsado por ellos, iba a orientarse hacia la expresión literaria. En "Serres chaudes" (1), volumen de poemas de corte simbolista, con su sucesión de imágenes obsesivas heredadas de la escuela (lirios, cisnes, rosales, puñales, sedas, piedras preciosas, luna ...) ornamentadas de imágenes personales (campana de cristal, acuario, escafandra ...), entre influencias de Verlaine, Laforgue, Walt Whitman, Rimbaud etc ... , el poeta deseaba evadirse de su mundo espiritual cerrado, " miné par la torpeur et la stérilité." (2)

A continuación, Maurice Maeterlinck se dedicó a la creación teatral. Entre 1889 y 1896, redactó sus " dramas para marionetas ", todas obras marcadas del sello del misterio, su casi único protagonista. Ingrediente fundamental de toda obra maestra, según el mismo Maeterlinck :

" Voyez un beau poème, si bref, si rapide qu'il se montre. Rarement sa beauté, sa grandeur se limitent aux choses connues de notre monde. Neuf fois sur dix il les doit à une allusion aux mystères des destinées humaines, à quelque lien nouveau du visible à l'invisible, du temporel à l'éternel ... " (3)

Teatro cuyo universo era esencialmente trágico :

" C'est-à-dire qu'il est dominé par une transcendance. Transcendance non plus religieuse, comme dans la tragédie traditionnelle, mais tout aussi puissante et effrayante : la Mort." (4)

Su estilo estaba hecho de efectos nuevos : suspiros, exclamaciones, monosílabos, balbuceos, juegos auxiliares de sonidos y luces.

- (1) Maurice Maeterlinck, " Serres chaudes ", París, Vanier, 1889, 90 páginas.
- (2) Marcel Postic, " Maeterlinck et le symbolisme ", París, Nizet, 1970, IV + 254 páginas, página 26.
- (3) Maurice Maeterlinck, " Théâtre ", tomo I, ^{PARÍS.} Ed. Fasquelle, Biblioteca Charpentier, 1921, XXIII + 342 páginas, página XVI.
- (4) Michel Otten, " L'écrivain ", en " Maurice Maeterlinck. 1862-1962 ", trabajo en colaboración bajo la dirección de Joseph Hanse y de Robert Vivier, Bruselas, La Renaissance du Livre, 1962, 547 páginas, página 470.

Fueron varios títulos : " La Princesse Maleine " (1), " L'Intruse " (2), " Les Aveugles " (3), " Les sept princesses " (4), " Pelléas et Mélisande " (5), " Alladine et Palomides ", " Intérieur " y " La mort de Tintagiles " (6).

La obra en que la inquietud maeterlinckiana encontró su símbolo más puro es, según Guy Doneux, " Intérieur " :

" Ce n' est pas en effet du sein du malheur, mais du sein du bonheur même que cette inquiétude s'élève. Le poète l'a dit et répété : il n'était pas, à cette époque, un homme malheureux. Il était un homme qui avait, comme on dit, " tout pour être heureux ", mais qui, faute de confiance dans l'inconnu, faute de sécurité, était troublé, inquiet dans la jouissance de son bonheur. Cette famille qui fait la veillée sous la lampe, cette famille bourgeoise, c'est la famille Maeterlinck. " (7)

Aun con huellas de Shakespeare, de Edgar Allan Poe, de Villiers de l'Isle-Adam y hasta de su condiscípulo Van Lerberghe (8), las piezas de Maeterlinck fueron acogidas con gran entusiasmo por los sectores progresistas de la crítica, hasta con verdadera pasión, diría .

-
- (1) Maurice Maeterlinck, " La Princesse Maleine ", drama en cinco actos, Gante, Louis Van NELLE, 1889, 202 páginas.
 - (2) " L'Intruse " fue editada originalmente en la revista " La Wallonie ", en enero de 1890. El mismo año, fue editada conjuntamente con " Les Aveugles ". Ver (3).
 - (3) " Les Aveugles " (precedido de " L'Intruse "), Bruselas, Lacomblez, 1890, 146 páginas.
 - (4) " Les sept princesses ", Bruselas, Lacomblez, 1891, 65 páginas.
 - (5) " Pelléas et Mélisande ", Bruselas, Lacomblez, 1892, 158 páginas.
 - (6) Las tres obras fueron editadas conjuntamente, en un solo volumen : " Alladine et Palomides ", tres actos. " Intérieur " un acto. " La mort de Tintagiles ", cinco actos. " Trois petits drames pour marionnettes ", Bruselas, Deman, 1894, 193 páginas.
 - (7) Guy Doneux, obra citada, páginas 234-235.
 - (8) Charles Van Lerberghe había publicado en la revista " La Wallonie ", en el mismo año 1889, " Les Fleurs ", obra teatral de características similares a las de Maurice Maeterlinck.

No ajeno a este entusiasmo fue el artículo ditirámico publicado en " Le Figaro " bajo la pluma del célebre crítico Octave Mirbeau, con calificativos hiperbólicos aplicados a " La Princesse Maleine " :

" Un admirable et pur et éternel chef-d'oeuvre, un chef-d'oeuvre qui suffit à immortaliser un nom et à faire bénir ce nom par tous les affamés du beau et du grand [...] Enfin, M. Maurice Maeterlinck nous a donné l'oeuvre la plus géniale de ce temps, et la plus naïve aussi, comparable et - oserai-je le dire ? - supérieure en beauté à ce qu'il y a de plus beau dans Shakespeare [...] Je crois La Princesse Maleine supérieure à n'importe lequel des immortels ouvrages de Shakespeare. Plus tragique que Macbeth, plus extraordinaire de pensée que Hamlet ... " (1)

En su inquietud, Maeterlinck se dirigía hacia la experiencia mística en vez de buscar consuelo en las explicaciones de los filósofos. Tal experiencia tiende puentes entre el hombre y el infinito, abriendo vía a la reconciliación con lo desconocido, cuando la filosofía no hace sino explicar sin posibilitar esta unión. Por esta razón, paralelamente a su creación teatral, escribió varios ensayos cuyos temas lindaban con el misticismo, recogidos en " Le trésor des humbles " (2) y, en traducciones, propagó la obra de un místico como Ruysbroeck (3) y de un escritor en busca de lo trascendental, como el poeta romántico alemán Novalis (4).

Pero, gracias a una mujer, no le iba a ser necesario seguir ahondando en esta vía. Una actriz, ^{Georgetta LeBlanc,} la intérprete de sus obras, le iba a reconciliar con el universo. " Avant d' être pour lui la femme, [elle] fut la médiatrice. " (5)

(1) Octave Mirbeau, " Maurice Maeterlinck ", en " Le Figaro " del 24 de agosto de 1890. Cito el texto por el artículo de Joseph Hanse, " Histoire d'une gloire ", en " Maurice Maeterlinck. 1862-1962 ", obra citada, página 50.

(2) Maurice Maeterlinck, " Le trésor des humbles ", París, Mercure de France, 1896, 313 páginas.

(3) " L'Ornement des noces spirituelles de Ruysbroeck l'Admirable ", Bruselas, Lacomblez ; París, Nilsson, 1891, 297 páginas.

(4) " Les Disciples à Saïs et les Fragments de Novalis ", Bruselas, Lacomblez ; París, Nilsson, 1895, LVII + 249 páginas.

(5) Guy Doneux, obra citada, página 236.

La vida que le había parecido rosario de inquietudes, llena de incertidumbres dolorosas, se volvía ahora claridad toda, paz. Por lo tanto, en adelante, su obra cambió de signo. Colocada, hasta 1896, bajo el signo del misterio, a partir del encuentro con Georgette Leblanc tomaría una inflexión de tranquilidad apaciguada y adoptaría frecuentemente un tono epicúreo que llegaría hasta a chocar a los entusiastas de la primera hora.

" La Sagesse et la Destinée " (1), otro volumen de ensayos, fue el libro que marcó esta transición, libro en el que se hicieron patentes los últimos sobresaltos de su inquietud. En cuanto a su producción ulterior, salvo unas pocas excepciones, nunca llegó a suscitar la misma efervescencia entre los críticos y gente de letras.

Obras como " La vie des abeilles " (2), " L'intelligence des fleurs " (3), " La vie des termites " (4), " L'oiseau bleu " (5) tuvieron éxito, y muy grande. Temas sugestivos para el gran público, estudios brillantes, notables aciertos en la expresión literaria: todo concurrió para hacer de estas obras un éxito editorial que las constantes reimpresiones no han desmentido. Pero los críticos y colegas no mostraron el mismo interés; en general deploraron el giro efectuado por el escritor de los " dramas para marionetas ".

Con ocasión de la primera guerra mundial, Maeterlinck volvió a recobrar actualidad a raíz de su ciclo de conferencias a través de Europa en pro de los Aliados y en contra del imperialismo alemán. Así llegó a España en compañía de Georgette Leblanc en 1915.

-
- (1) Maurice Maeterlinck, " La Sagesse et la Destinée ", París, Fasquelle, 1898, 313 páginas.
 - (2) " La vie des abeilles ", París, Fasquelle, 1901, 313 páginas.
 - (3) " L'intelligence des fleurs ", París, Fasquelle, 1907, 315 páginas.
 - (4) " La vie des termites ", París, Fasquelle, 1926, 217 páginas.
 - (5) " L'oiseau bleu ", cuento de hadas en 5 actos y 10 cuadros, París, Fasquelle, 1909, 168 páginas.

En resumidas cuentas, la primera manera maeterlinckiana fue la que llamó la atención del mundo literario, si bien ciertas obras de la segunda manera hayan tenido más éxito a nivel editorial.

De esta forma, se explican las afirmaciones de Marcel Postic relativas a la repercusión que tuvo esta obra en el mundo literario francés :

" En réalité elles [las obras de Maeterlinck hasta 1896] ont permis à des dramaturges comme Claudel de trouver la percée et elles sont parmi les premiers témoignages de l'expression tragique de l'angoisse contemporaine. " (1)

" Bergson n'a-t-il pas, à la suite de Maeterlinck, pris l'observation intérieure pour guide afin d'aller jusqu'au seuil de l'au-delà, n'a-t-il pas proclamé la valeur métaphysique de l'émotion et de l'intuition ? Il a voulu donner des bases objectives à une philosophie centrée sur l'expérience intérieure. " (2)

La obra de Maeterlinck, y especialmente los dramas de su primera época, no se detuvieron en las fronteras de la francofonía y obtuvieron gran resonancia en otras culturas, europeas, y hasta en los Estados Unidos y Japón. Varios estudiosos han realizado trabajos casi exhaustivos de la penetración maeterlinckiana en varias literaturas. Así, S.O. Palleske en Alemania (3), Raymond Renard en Italia (4), Françoise Dony Cartwright y Robert Beachboard en los Estados Unidos (5), Noriyasu Nakamura y Naki Shinotsuka en Japón (6).

(1) Marcel Postic, obra citada, página 159.

(2) Ibidem, página 242.

(3) S.O. Palleske, " Maurice Maeterlinck en Allemagne ", tesis doctoral de la Universidad de Estrasburgo, Facultad de Letras, Estrasburgo, 1938, 190 páginas.

(4) Raymond Renard, " Maurice Maeterlinck et l'Italie. Renommée et influence ", París-Bruselas, Didier, 1959, 230 páginas.

(5) Sobre Maeterlinck en los Estados Unidos, conozco dos tesis doctorales : la de Françoise Dony Cartwright, " Maurice Maeterlinck und America ", Berlín, 1955, 87 páginas, y la de Robert Beachboard, " Le théâtre de Maeterlinck aux Etats-Unis ", París, Facultad de Letras de la Universidad de París, 1951, 2da. edición, 233 páginas. (la edición original es de 1939).

(6) Se trata de un trabajo inédito, redactado por un profesor de la Universidad de Tokio en colaboración con una alumna suya, y reseñado en el artículo " Histoire d'une gloire " de Joseph Hanse, en " Maurice Maeterlinck, 1862-1962 ", obra citada, páginas 96 a 99.

Se echa en falta -que yo sepa- un estudio de la presencia de la obra maeterlinckiana en Gran Bretaña, aunque el material no debe ser escaso, como una lectura rápida de William Butler Yeats, J. M. Synge o de T.-S. Eliot lo deja a veces intuir.

En cuanto a sus relaciones con la literatura española, el tema ha sido tratado en un artículo de Graciela Palau de Nemes, por otra parte excelente biógrafa de Juan Ramón Jiménez. " La importancia de Maeterlinck en un momento crítico de las letras hispanas " es un artículo redactado con cierta prisa, no pocas omisiones y alguno que otro error (en fechas, por ejemplo, como el de datar los " Motivos " de Gregorio Martínez Sierra de 1920, cuando es un libro de 1905). Pero consiguió su objetivo : presentar a Bélgica la trayectoria de Maeterlinck en las letras hispanas (1).

Más amplio y más preciso en sus informaciones es el artículo de Rafael Pérez de la Dehesa, " Maeterlinck, en España " (2). Además de presentar cronológicamente, con rapidez pero con bastante detalles, la huella del dramaturgo y del prosista, Pérez de la Dehesa afirma, con reservas sin embargo, que Maeterlinck es el transmisor del prerrafaelismo en España :

" El prerrafaelismo rebelándose contra la fealdad y la deshumanización de la revolución industrial y el utilitarismo, se volvió hacia una Edad Media idealizada. Creó un mundo estilizado, poblado de princesas atormentadas por el sufrimiento y el misterio. Su lenguaje estaba impregnado de connotaciones simbólicas y místicas y de una sensual delectación en el detalle. Sus figuras femeninas, rubias y lánguidas vírgenes, viven tristemente sus amores lejanos imposibles en una atmósfera donde los límites de lo real se desdibujan. Muchos de los principios de la estética prerrafaelista llegaron a España a través de William Morris y Ruskin, pero quizá fue Maeterlinck quien más contribuyó a propagarla con su propia obra [...] Podemos suponer que debido a la popularidad mucho más grande de la obra del escritor belga, a él se debe la difusión de estos aspectos prerrafaelistas." (3)

(1) Graciela Palau de Nemes, " La importancia de Maeterlinck en un momento crítico de las letras hispanas ", en " Revue belge de philologie et d'histoire ", 1962, año XL, nº 3, páginas 714 a 728.

(2) Rafael Pérez de la Dehesa, " Maeterlinck, en España ", en " Cuadernos hispanoamericanos ", 1971, marzo, nº 255, páginas 572 a 581.

(3) Rafael Pérez de la Dehesa, ibidem, página 573.

De su artículo, quiero retener dos frases más, que ponen de relieve la importancia de la obra maeterlinckiana para las letras españolas a finales del siglo XIX y principios de este :

" La influencia de Maeterlinck en la literatura catalana y castellana de fines del XIX y principios del XX, como dramaturgo, pensador y, en menor grado, como poeta, ocupa un lugar preeminente." (1)

" Podemos concluir [...] que el arte de Maeterlinck fue una de las principales influencias en la literatura española de principios de siglo y que se encuentra con igual fuerza en modernistas y noventaiochistas, siendo así una razón más para poner en duda la validez de tal clasificación." (2)

Falta, sin embargo, un trabajo de mayor envergadura que enfoque la presencia maeterlinckiana de manera más honda. Pero no un ensayo propagandístico escrito en honor a un autor belga por un compatriota suyo, estableciendo infinitas listas de autores de segunda categoría en sus varias imitaciones de Maeterlinck, ni un veloz sobrevuelo con fechas de obras, sus traducciones, sus representaciones en teatros.

Más bien, estimando que la calidad del autor influenciado es la que da valor a la influencia, este trabajo intentará " rastrear las huellas " (3) de Maurice Maeterlinck en autores españoles de primera magnitud, indagar el encuentro de cada una de las más destacadas figuras de la literatura española de fin de siglo con el simbolismo francés, representado en este caso concreto por la obra del escritor belga.

Según T.-S. Eliot - y es el punto de vista que adoptaré para tratar este problema -, aceptar una influencia es recibir un " estímulo " creador, más aún, es experimentar " un sentimiento de familiaridad honda, o más bien de una intimidad personal particular [...] con otro escritor " (4). Partiré, pues, de esta

(1) Rafael Pérez de la Dehesa, " Maeterlinck, en España ", artículo citado, página 572.

(2) Ibidem, página 581.

(3) Como dice el Profesor Francisco Ynduráin en su artículo " Afinidades electivas : Unamuno y Holmes ", publicado en " Clásicos y modernos. Estudios de crítica literaria ", Madrid, Gredos, colección Campo abierto, 1960, 239 páginas, página 28.

(4) T.-S. Eliot, " Reflections on contemporary poetry ", en " The Egoist ", julio de 1919. Citado por Cl. Fichois y A.N. Rousseau, " La littérature comparée ", París, Armand Colin, colección U2, 1967, 215 páginas, página 75.

opinión que, en otras palabras, expone el Profesor Ynduráin cuando afirma que " las más de las llamadas influencias son revelaciones, confirmaciones de algo que más o menos oscuramente había sido intuitivo " (1).

Espero así contribuir en algo a las investigaciones sobre la " prehistoria " (2) de los escritores que irrumpen en la vida literaria a finales del siglo. Aun trayendo al estudioso pocos documentos verdaderamente nuevos, espero añadir algo a las revelaciones de estos últimos años, tales como el descubrimiento de novelas por entregas redactadas por Valle-Inclán o Maeztú, la exhumación de artículos redactados en su juventud por los Martínez Ruiz, Baroja, Machado, Valle-Inclán, la publicación de correspondencias inéditas, por ejemplo, las de Unamuno ...

Asimismo, este estudio podrá sumarse a los trabajos realizados sobre la presencia maeterlinckiana en otras literaturas - que ya he mencionado -, a la vez que, a vista de las conexiones ideológicas habidas entre Nietzsche e Ibsen por un lado y Maeterlinck por otro (3), ampliará la labor emprendida por Halfdan Gregersen (4) ya hace años, y por Gonzalo Sobejano (5) y Udo Rusker (6) más recientemente.

Mi propósito será, pues, ponderar los primeros pasos de estos literatos en el mundo de las letras, perfilar sus primeros luchas, amén de sus rechazos y entusiasmos tempranos. Después de un primer capítulo en el cual se presentará brevemente la situación de la literatura española en el momento de la aparición de las obras maeterlinckianas, y un segundo, su entrada por Cataluña, vendrá un tercer capítulo en el que analizaré cronológicamente su presencia en las revistas del Madrid finisecular.

-
- (1) Francisco Ynduráin, obra citada, página 29.
 (2) Usando el vocablo acuñado por Aurora de Albornoz, en " La prehistoria de Antonio Machado ", Universidad de Puerto Rico. Ediciones La Torre, 1961, 105 páginas.
 (3) Vid. Kurt Depenheuer, " Nietzsche - Maeterlinck ", tesis doctoral, Krefeld, 1930, 128 páginas y Georges Leneveu, " Ibsen et Maeterlinck ", París, 1902, 320 páginas.
 (4) Halfdan Gregersen, " Ibsen and Spain. A study in comparative drama ", Cambridge (U.S.A.), Harvard University Press, 1936, XIV+209 páginas.
 (5) Gonzalo Sobejano, " Nietzsche en España ", Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1967, 687 páginas.
 (6) Udo Rusker, " Nietzsche in der Hispania. Ein Beitrag zur hispanischen Kultur und Geistesgeschichte ", Berna y Munich, Francke Verlag, 1962, 382 páginas.

A continuación, capítulo tras capítulo, iré estudiando a los autores de lengua castellana que más hayan frecuentado la obra de Maeterlinck, presentándolos en el orden cronológico de sus fechas de nacimiento : Unamuno (1864), Benavente (1866), Rubén Darío (1867), Valle-Inclán (1869), Baroja (1872), "Azorín" (1873), Manuel Machado (1874), Antonio Machado (1875), Gabriel Miró (1879), Juan Ramón Jiménez (1881), Martínez Sierra (1881), Pérez de Ayala (1881), Ramón Gómez de la Serna (1889), García Lorca (1898), Alejandro Casona (1900).

No querría terminar esta introducción sin antes apuntar que en un trabajo de esta índole (historia de las ideas, filosóficas y estéticas), el método es la lectura comparada atenta de las obras de los autores estudiados y, sobre todo, los textos que no suelen recoger las así llamadas " Obras completas ".

Estos textos, pecados de juventud rechazados posteriormente por los culpables que nos les otorgaron el estatuto de obra definitiva, son a menudo el fiel reflejo de un lento aprendizaje marcado por la huella de otros maestros.

En evitación de la falta de rigor abusiva de ciertos trabajos parecidos, no he pedido de los textos más que lo que daban. Meros indicios de maeterlinckianismo - que hubieran permitido una tesis más abultada - no han sido dignos de mención si el autor no les había dado el debido respaldo.

Hasta 1977 (año en que este estudio entró en su fase final), he intentado leer la totalidad de la crítica dedicada a los autores estudiados. Del uso de estas lecturas, la bibliografía dará fe.

*
* *
* * *

CAPITULO I :

LA LITERATURA ESPAÑOLA A LA LLEGADA DE
MAETERLINCK.

- página 14 : Compromiso entre naturalismo e idealismo.
Ejemplos de Benito Pérez Galdós, Emilia
Pardo Bazán, Leopoldo Alas, " Clarín ".
- Página 20 : Casos de Echegaray y de Blasco Ibañez.
- Página 22 : Angel Guinovet y Maeterlinck.
- Página 25 : Conclusión.

Como lo ha subrayado Walter T. Pattison (1), el naturalismo francés hizo una entrada más bien tardía en las letras hispanas, ya que su existencia se empezó a notar solamente a partir de 1879 o 1880, a pesar de las informaciones emanando de los corresponsales de varios periódicos madrileños en función en París.

En realidad, los partidarios españoles del naturalismo marcaron cierta reticencia respecto al enfoque desarrollado por los escritores franceses, ya que preferían buscar un justo punto de equilibrio entre el naturalismo y el idealismo. Sin duda, la formación krausista de los más jóvenes naturalistas explicaba y justificaba tales reparos a una doctrina cuyos presupuestos - en la producción francesa - tal vez rayaban en la exageración.

En 1882, el peso del naturalismo ya no se podía negar en las letras hispanas, pero pocos años después - en 1885, concretamente -, todos deseaban encontrar un compromiso entre idealismo y naturalismo. El descubrimiento de la novela rusa, con su honda carga de espiritualidad, reforzó aquel deseo de transigencia entre posiciones opuestas.

La evolución del mismo Benito Pérez Galdós es, quizás, el mejor exponente de esta ambivalencia. Joaquín Casaldueiro ha esbozado una clasificación de la obra galdosiana, que aclara la evolución del novelista canario. (2).

Después de un período histórico con su sub-período abstracto, Pérez Galdós empezó una época naturalista, de 1881 a 1892, en la cual quedarían enmarcadas sus novelas de la plenitud: "Fortunata y Jacinta", "Miau", "La incógnita", "Torquemada en la hoguera", "Realidad", "Angel Guerra", "Tristana".

"Galdós se queda solo ante la realidad, y entonces la descubre: la realidad es un misterio. Gracias al naturalismo, se puede volver a sentir en toda su intensidad la realidad como misterio. No se reniega

(1) Walter T. Pattison, "El naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario", Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1969, 191 páginas, página 19.

(2) Joaquín Casaldueiro, "Vida y obra de Galdós. 1843-1920", Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1961, 2da. edición aumentada, 278 páginas, página 43 y siguientes.

del naturalismo, se supera. Los hechos se pueden observar, pero la observación no los descifra; para comprenderlos hay que intuirlos " (1).

Naturalismo no exento, por lo tanto, de aspiraciones superiores⁵.

A partir de 1892 y hasta 1907, Benito Pérez Galdós inicia un período espiritualista cuya doctrina se evidencia en el mensaje de " Nazarín " y cuya expresión adopta preferentemente la forma teatral.

La actitud progresivamente más favorable de Pérez Galdós respecto a la tendencia espiritual de cierto simbolismo queda manifiesta al leer los prólogos que redactó respectivamente para " Los Condenados " y " Alma y vida ".

En 1894, razonando las causas del fracaso de su obra,

" Los Condenados ", decía :

" Toda la cimentación de la obra es puramente espiritual, y lo espiritual parece que pugna con la índole pasional y efectista de la representación escénica, según los gustos dominantes en nuestros días ... " (2)

Al mismo tiempo, se confesaba poco deseoso de adoptar el simbolismo : " El único simbolismo admisible en el teatro es el que consiste en representar una idea con formas y actos del orden material. En obras antiguas y modernas hallamos esta expresión parabólica de las ideas. Por mi parte, la empleé, sin pretensiones de novedad, en La de San Quintín. En Los Condenados no hay nada de esto, ni fue tal mi intención, porque eso de que las figuras de una obra dramática sean personificaciones de ideas abstractas, no me ha gustado nunca. Reniego de tal sistema, que deshumaniza los caracteres " (3).

Y rechazaba toda influencia de Ibsen (4).

Ocho años más tarde, su actitud había cambiado de forma muy sustancial. Pérez Galdós pedía al público que aceptara las innovaciones artísticas, aun si no estaba convencido de su validez : " [...] que no vayan al teatro con la esperanza y el deseo de ver lo que antes vieron, y el paso continuo por los caminos ya deshechos de puro rodados. En

(1) Joaquín Casaldueiro, obra citada, página 87.

(2) Benito Pérez Galdós, " Los Condenados ", drama en 3 actos precedido de un prólogo. Estrenado el 11 de diciembre de 1894, y publicado en Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1895, XXVII+93 páginas. Cito por el texto de Editorial Aguilar, Madrid, " Obras completas de Pérez Galdós ", volumen IV : " Cuentos y teatro ", 1973, 1435 páginas, página 312.

(3) Ibidem, páginas 313-314.

(4) Ibidem, página 314.

cuanto a la forma de simbolismo tendencioso, que a muchos se les antoja extravagante, diré que nace como espontánea y peregrina flor en los días de mayor desaliento y confusión de los pueblos, y es producto de la tristeza, del desmayo de los espíritus ante el tremendo enigma de un porvenir cerrado por tenebrosos horizontes. Y el simbolismo no sería bello si fuese claro, con solución descifrable mecánicamente como la de las charadas. Déjenle, pues, su vaguedad de ensueño y no le busquen la derivación lógica ni la moraleja del cuento de niños " (1).

No creamos en conexiones entre Maeterlinck y el novelista canario, cuyo robusto genio podía compartir pocas afinidades con las blanduras del escritor belga, aunque poseía, entre sus libros de Santander y Madrid, una edición de " La princesse Maleine " (2) ! Si alguna relación hubiera con algún escritor en esta fase de su evolución literaria, sería con Ibsen, del cual poseía ocho títulos y de cuya temática se pueden encontrar ecos en ciertas obras galdosianas (3).

Aun así, un personaje como Laura en " Alma y vida " ofrece al lector todos los constituyentes de un carácter maeterlinckiano : incapaz de vivir, frágil y endeble, dócil y pasiva

(1) Benito Pérez Galdós, " Alma y vida ", drama en 4 actos precedido de un prólogo. Estrenado el 9 de abril de 1902, fue publicado en Madrid, Ed. Tip. de la Viuda e hijos de Tello, 1902, XL+288 páginas. En el tomo IV : " Cuentos y teatro " de Editorial Aguilar, páginas 521-522.

(2) Vid. H. Chonon Berkowitz, " La biblioteca de Benito Pérez Galdós ", Las Palmas de Gran Canaria, Edic. del Museo Canario, 1951, 227 páginas, página 199 (Chonon Berkowitz comete un error en la fecha de la edición de " La princesse Maleine " : no es de 1867, sino de 1890.).

¿ Galdós había leído a Maeterlinck ? Los recuerdos de una visita al maestro, hecha en 1893 por Narciso Oller, pueden inducirnos a la duda. Al hojear los libros del maestro, Oller dice : " [...] se me ocurrió preguntarle amb elogi de Maeterlinck i preguntar-li què n'opinava.

" He visto, amigo Oller - va dir-me - muy elogiado este autor. No me haga usted entrar en ganas de leerle, por Dios, pues no sabe que influyen en mi estilo y en mis gustos los autores de valia." Vid. Narcís Oller, " Memòries literàries. (Història dels meus llibres)", prólogo de Gaziol, Barcelona, Edit. Aedos, Biblioteca biogràfica catalana, 1962, 270 páginas, página 214, nota 16.

(3) Vid. Walter T. Pattison, obra citada, página 162.

en manos de su administrador, don Eúmaso Monegro, ahogada en un amor total por Juan Pablo. Algunas réplicas suyas la definen :

" No me importan la lluvia ni el viento. Las centellas alumbren mi camino, los truenos sean mis heraldos ... Voy a mi reino [...] Morirá él, moriré yo ... Nuestro altar es la muerte ... ¡ Juntos en aquel reino sombrío ! [...] Oh, sí, reino luminoso, reino grande y puro ! [...] ¡ Oh, qué feliz soy ! Amor que todo es alma será eterno." (1)

" Incapaz yo de vivir, admiro a los que usan de la vida y aun abusan de ella." (2)

Por otra parte, Pérez Galdós sacrificó a la moda de las iniciales mayúsculas en una palabra como : " Muerte ", en " Amor y ciencia ", donde un médico habla de su hospital :

" [...] en esta casa no entrará la Muerte." (3)

Es, por lo tanto, indudable que Galdós abrió progresivamente los cauces de su creación a una temática y a formas de expresión no sujetas al más estricto realismo o naturalismo, más bien involucradas en aspiraciones del más alto espiritualismo.

En cuanto a temática, precisamente, Gustavo Correa supo ver " la inmersión del personaje galdosiano en la conciencia religiosa " (4), y Ricardo Gullón, en cuanto a procedimientos literarios, ha avanzado :

" Galdós se esfuerza en superar el realismo sin desatender a la realidad. Su problema consiste en superar los procedimientos llamados realistas, los procedimientos aferrados a la literalidad de los fenómenos, para dar a la novela la trascendencia necesaria." (5)

(1) Benito Pérez Galdós, " Alma y vida ", edición citada, página 573.

(2) Ibidem, página 380.

(3) Benito Pérez Galdós, " Amor y ciencia ", comedia en 4 actos. Estrenada el 7 de noviembre de 1905 y publicada en Madrid, Perla, Pérez y Compañía, 1905, 94 páginas. En el tomo IV de Editorial Aguilar, página 714.

(4) Gustavo Correa, " El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós ", Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1962, 278 páginas, página 271.

(5) Ricardo Gullón, " Galdós, novelista moderno ", Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1973, 1a. edición revisada y aumentada, 374 páginas, página 238.

El mismo uso de mayúsculas iniciales, uso frecuente entre simbolistas - y que acabamos de ver en Pérez Galdós -, se puede encontrar en un artículo de Emilia Pardo Bazán a la muerte de don Francisco Giner de los Ríos, rector de la Institución Libre de Enseñanza. Lleva una marca maeterlinckiana más que clara, ya que usa el título de una de las obras del autor belga :

" Pocos días después de haber visitado mi hogar la Intrusa, se dirigió, con su andar sigiloso y traicionero, entre las preferidas sombras de la noche, a otro hogar, constituido por la comunidad de ideales, y asestó el golpe a la preciosa y venerable cabeza de don Francisco Giner de los Ríos, rector de la Institución Libre de Enseñanza." (1)

El realismo de Emilia Pardo Bazán no puede reducirse a fórmulas de estricta obediencia francesa, ya que ella misma, en 1882, lo afirmaba a la vez que rechazaba las fórmulas narrativas idealistas :

" Tal vez no falte quien me acuse de haber pintado al pueblo con crudeza naturalista. Responderé que si nuestro pueblo fuese igual al que describen Goncourt y Zola, yo podría meditar profundamente la conveniencia o inconveniencia de retratarlo ; pero resuelta a ello, nunca seguiría la escuela idealista de Trueba y de la insigne Fernán, que riñe con mis principios artísticos. Lícito es callar, pero no fingir. Afortunadamente, el pueblo que copiamos los que vivimos del lado de acá del Pirineo no se parece todavía, en buen hora lo digamos, al del lado de allá." (2)

Además, recordemos que Emilia Pardo Bazán se acercó a la novela simbólica con " La Quimera " (3) y " La sirena negra " (4).

(1) Emilia Pardo Bazán, " Don Francisco Giner ", artículo publicado en la revista madrileña " La Lectura ", en marzo de 1915. Cito por el texto de las " Obras completas ", Madrid, Editorial Aguilar, volumen III, 1973, 1591 páginas, página 1519.

(2) Emilia Pardo Bazán, " La Tribuna ", Madrid, Alfonso de Carlos Hierro edit., Establ. tip. de los sucesores de Rivadeneyra, 1882. En " Obras completas ", volumen II, 1973, 1731 páginas, página 103.

(3) Emilia Pardo Bazán, " La Quimera ", 1903. No he encontrado ninguna mención del editor.

(4) Emilia Pardo Bazán, " La sirena negra ", Madrid, N. Pérez Villavicencio, 1908, 255 páginas.

Del mismo modo, podemos descubrir este eclecticismo en las obras de Leopoldo Alas, "Clarín". Poco amigo de las modas de origen extranjero, como lo puntualizaba en 1878 :

" Mientras novelas de dudosa moralidad y de mérito literario mucho menos que superior, alcanzan entre los franceses fabulosa popularidad y número no menos fabuloso de ediciones, aquí los insignes iniciadores de un renacimiento indiscutible no obtienen otra recompensa que una fría aceptación, los elogios nada entusiásticos de tal cual trasnochada crítica."

(1)

y lo reiteró dos veces en el prólogo de sus "Cuentos morales":

" Yo soy, y espero ser mientras viva, partidario del arte por el arte, en el sentido de mantener como dogma seguro el de su sustantividad independiente. No hay moda literaria, ni reacción que valgan para sacarme de esta idea. Sigo opinando que los libros no pueden ser morales ni inmoraes, como los Estados no pueden ser ateos ni católicos, a no ser en el mundo de los tropos peligrosos." (2)

" Hágame el público el favor, aunque le aconsejan otra cosa algunos críticos, de no ver en este libro y otros que escriba y se le parezcan, un prurito de novedad (valiente novedad), un amaneramiento exótico. Tanto valdría llamar amanerado al otoño, la estación más filosófica del año ... y de la vida."

(3)

Leopoldo Alas, aun considerando que el naturalismo era la fórmula literaria más adecuada para su tiempo, se oponía al positivismo a la vez que desdeñaba los efectos de los escritores modernos. De su rechazo del positivismo, podemos encontrar pruebas en uno de sus cuentos, "El número uno", donde, en un estilo burlón e irónico, describía a un eterno estudiante cuya carrera culminaba con una entrada en la Academia pero cuya vida estaba llena de fracasos humanos.

(1) Leopoldo Alas, "Clarín", "Libros y libreros. Episodios nacionales" de Pérez Galdós: "Los 100.000 hijos de San Luis". "El terror de 1824", artículo publicado en "El Solfeo", el 25 de enero de 1878. En "Preludios de "Clarín", estudio, selección y notas por Jean-François Hotrel, Oviedo, Instituto de Estudios asturianos, 1973, LXXIII + 244 páginas, página 140.

(2) Leopoldo Alas, "Clarín", "Cuentos morales", Madrid, La España Editorial, 1896, VIII + 422 páginas, páginas V-VI.

(3) Ibidem, página VIII.

" En su espíritu no podía buscar consuelo para tantos desengaños, porque allí no había nada vago, poético, misterioso, ideal, religioso. Todo allí era positivo ; todo era cuadrículado , ordenado, numerado." (1)

De su poco aprecio de los nuevos escritores, apuntando sin duda a Rubén Darío y secuaces, puede dar fe otro cuento, " González Bribón ", donde presentaba a un crítico literario que disfrutaba con los fracasos de los escritores, porque él mismo no es más que un fracasado de las letras. Lo describía :

" Es más bien bajo que alto ; tiene unos ojos azules muy fríos, que por lo punzantes, a ratos, parecen oscuros (porque lo azul no pincha, como opinarán los decadentes americanos, que todo lo ven azul) " (2).

Sin embargo, el mismo " Clarín " es " uno de los primeros críticos que se interesan por las nuevas orientaciones espiritualistas que se introducen en la novela hacia los últimos años del siglo. Es éste un idealismo renovado y depurado que marca una transición hacia un nuevo tipo de literatura que Clarín anuncia como la posibilidad más alta en el panorama literario europeo." (3)

Los tiempos eran, pues, propicios a la entrada y admisión de formas literarias nuevas.

Hasta Echegaray, cuya obra (dramas neo-románticos, comedias de tesis o costumbristas) estaba muy alejada de toda novedad, se puso a redactar dramas simbolistas. Fueron Ibsen, Sudermann, Strindberg y Björnson, quienes le llevaron hacia

(1) Leopoldo Alas, " Clarín ", " Cuentos morales ", obra citada, página 94.

(2) Ibídem, página 303.

(3) Emilia de Zulueta, " Historia de la crítica española contemporánea ", Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1974, 2da. edición notablemente aumentada, 482 páginas, página 78.

tales dramas. Hay algo de " Espectros " en " El hijo de don Juan " (1) y, asimismo, " El loco Dios " (2) recuerda el teatro de ideas ibseniano.

Un escritor naturalista, tan poco sospechoso de complacencia con el simbolismo, Blasco Ibañez, no dejó de rendir breve homenaje - aunque ya tardíamente - al autor de moda. Es así como, en una novela de título ya alusivo, " El intruso ", el doctor Aresti pone en guardia a su primo, Sánchez Norueta, un gran capitalista, en contra de la dominación de los jesuitas en la región de Bilbao :

" - El otro día - dijo con lentitud, como si reconcentrase su memoria - leí un drama en francés y me acordé de ti. Era La Intrusa, de Maeterlinck. ¿ Conoces eso ? ...

El millonario volvió la cabeza ; él no tenía tiempo para leer.
- La Intrusa - continuó el médico - es la Muerte, que entra en las casas sin que nadie la vea ; pero todos sienten los efectos de su paso.

Y Aresti relató la lugubre escena de la familia reunida en torno de la mesa, en la penumbra, más allá del círculo de luz de una pantalla verde. En la alcoba cercana está una enferma sumida en peligroso sopor ; fuera de la casa, a lo lejos, se oye afilar una guadaña, rayando con su chirrido el cristal negro de la noche. Alguien debe de haber entrado en el jardín. Se asoman y no ven a nadie. Los cisnes graznan asustados, ocultando la cabeza bajo las alas como si pasase un peligro ; los peces despiertan en el tazón de la fuente, ocultándose, temblorosos ; las flores caen deshojadas ; las piedras crujen como si las hollasen unas plantas de inmensa pesadumbre ... Y, sin embargo, no se ve a nadie. Suenan pasos en la escalinata ; la puerta se abre, a pesar de que no sopla el viento. Hasta la noche parece haber emmudecido sobrecoyida. Intenta la familia cerrar las hojas y no puede, como si éstas tropezasen con un cuerpo invisible, con alguien que asoma y se detiene indeciso antes de orientarse. Y después, el ser misterioso avanza por la sala. Nadie lo ve ; pero se adivinan sus huellas sobre el tapiz ; presienten todos que alguien pasa ante la lámpara verde. La cortina del cuarto de la enferma se

(1) José Echegaray y Eizaguirre, " El hijo de don Juan ", drama, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1892.

(2) José Echegaray y Eizaguirre, " El loco Dios ", drama, Madrid, R. Velasco impresor, 1900, 113 páginas.

levanta a impulsos de una mano invisible y vuelve a caer, sin que nadie haya entrado. ¡ Un gemido !... La enferma acaba de morir. Es la Muerte, que llega hasta su cama atravesando todos los obstáculos : la Intrusa, para la que no hay puertas, que avanza invisible, haciendo sentir en torno su oculta presencia.

Y Aresti, después de este relato, miraba silencioso a su primo, que parecía no comprenderle.

- En tu casa ocurre lo mismo - dijo tras larga pausa -. Crees que ese enemigo no ha entrado porque no le ves de carne y hueso sentarse en tu mesa y ocupar un sillón a la hora de las visitas. Y, sin embargo, hace tiempo que llegó hasta tu misma alcoba. Tú te lamentabas de eso hace poco. Todos los días vuelve, siguiendo los pasos de tu mujer y tu hija cuando regresan de la iglesia de los jesuitas o de sus juntas de las hijas de María. ¿ No presientes la proximidad de ese enemigo invisible ?" (1)

Al mismo tiempo que los escritores ya laureados se dejaban seducir por las corrientes nuevas y componían a veces con ellas, los recién llegados al mundo literario debían pasar obligatoriamente por estos cauces en sus principios.

Entre ellos, el escritor que merece una mención a parte, ya que su estancia en el extranjero le sensibilizó al simbolismo antes, si no más que los otros, es Angel Ganivet. Quizás, incluso haya servido de introductor en ciertos sectores literarios, especialmente los granadinos.

Angel Ganivet, bien informado del movimiento literario europeo en los últimos años del siglo - como podemos descubrirlo en una carta a su amigo Francisco Navarro Ledesma, el 22 de julio de 1893, donde afirma recibir el suplemento literario de la revista " L'indépendance belge " (2) -, ya anunciaba a sus amigos el éxito de Maeterlinck en París en el año 1893.

El 25 de mayo, en efecto, escribía :

" Otra comedia anunciada es la de Maeterlinck, Pelléas et Mélisande, que se presentó como fruto

(1) Vicente Blasco Ibañez, " El Intruso ", Valencia, Prometeo, 1904, 343 páginas. Cito por el texto de las " Obras completas ", Madrid, Editorial Aguilar, volumen I, 1975, 8a. edición, 1663 páginas, página 1123.

(2) Carta publicada en la revista madrileña " Helios ", número XIII de abril de 1904.

simbólico de la estación y que ha chocado mucho en París." (1)

En noviembre de 1895, hablaba otra vez de Maeterlinck en un artículo escrito en Gante :

" El más grande artista dramático que ha producido la Flandes, Maeterlinck, no ha encontrado aquí adhesión más sincera que la de los socialistas." (2)

Ganivet fue uno de los primeros escritores de lengua castellana en mostrarse interesado por la experiencia modernista llevada a cabo en Sitges por Santiago Rusiñol. Su correspondencia con Nicolás María López lo demuestra :

" Pronto irá a Granada Santiago Rusiñol, y algunos amigos del Cau Ferrat. He trabado con ellos gran amistad, y son jóvenes entusiastas. Rusiñol es pintor y escultor fecundo, y de los buenos. [...] el Cau [...] es hoy el centro artístico del modernismo catalán. Rusiñol es un espiritualista, y su libro Oraciones está en hermosa prosa lírica, y parece escrito por un místico." (3)

" Buenos ratos habrás pasado, pues Sitges es un pueblo único, sobre todo para el andaluz que va a Cataluña. Es un rincón de Cataluña andaluzado, donde se siente, ¡ cosa rara en nuestro país !, que el interés por las cosas del espíritu es superior a todo lo demás de la vida. Rusiñol, el Cau, y los devotos del arte que ahí van, forman un pueblo más grande que el pueblo, y ahí está éste saturado por todos los poros de lo que tantos otros pueblos están aun en ayunas. Como Sitges eran las pequeñas ciudades de Italia del Renacimiento ; focos de cultura apasionada e incesante ; pero menos que eso vale por ser modernista ; vale porque trabaja y valdría aunque trabajara con espíritu clásico." (4)

Asimismo, otro texto de agosto de 1897 habla de la labor de Santiago Rusiñol en Sitges :

(1) Publicado en su " Epistolario ", en " Obras completas ", Madrid, Editorial Aguilar, volumen II, 1961, 3a. edición, 1.100 páginas, página 836.

(2) Angel Ganivet, " Socialismo y música ", en " Obras completas ", Madrid, Editorial Aguilar, volumen I, 1961, 3a. edición, 1.012 páginas, página 981.

(3) Carta escrita desde Sitges el 4 de septiembre de 1897. En " La cofradía del Avellano. Cartas íntimas de Angel Ganivet " con prólogo-epílogo de Nicolás María López, Granada, Tipogr. Luis F.- Piñar Rocha, sin año, 128 páginas, página 82.

(4) Ibidem, páginas 102 y 103. Es una carta fechada de Riga el 27 de agosto de 1898 y el 8 de septiembre del mismo año.

" El Cau [...] es el núcleo artístico más activo y más vigoroso de Cataluña entera, el santuario del modernismo español.

A poco que estéis en Sitges, sabéis, si ya no lo sabíais, que Cau Ferrat organizó en tal fecha una representación de La Intrusa de Maeterlinck." (1)

Que Ganyet conocía la obra de Maeterlinck más que superficialmente, lo podemos deducir de los consejos que daba a su mismo amigo Nicolás María López cuando le hablaba del título de su próximo libro :

" A ver si en Febrero sale ese tu primer libro, del que por cierto no me satisface completamente el título de Vida interior, porque el adjetivo interior está muy estropeado para que pueda expresar con delicadeza la idea que tú le asignas. Vida profunda, sería mejor, pero está usado por Maeterlinck, o La Educación sentimental, por Flaubert. Si con éstas y otras no sacas en limpio un título original, quizás sería mejor que pusieras el de la novelita más característica de la colección. ¿ Qué tal el título, Tesoro escondido, o algo semejante, para expresar la riqueza juvenil gastada, pero que queda en nosotros en recuerdos, experiencia y ... desilusión ?" (2)

Tal conocimiento se hace patente otra vez al mencionar el nombre de los héroes de Maeterlinck, que incidentalmente Ganyet afirma haber leído :

" ... un nombre que me gustó la primera vez que lo leí en la Princesse Maleine de Maeterlinck, Hjalmar, es aquí corriente, así como Axel ... " (3)

Debió también haber leído " El tesoro de los humildes ", ya que detalla el contenido de uno de sus capítulos en una de sus " Cartas finlandesas " :

" En un libro de extremada delicadeza, en el Trésor des Humbles, ha descrito Maeterlinck, en frases sutiles, casi vaporosas, el alma de los niños, predestinados a morir en los primeros años de la vida. El los distingue de los demás en cierto aire de tristeza, que les nubla el semblante ; cree ver en ellos signos misteriosos de esa ineluctable predestinación." (4)

(1) Angel Ganyet, " Cau Ferrat (A Santiago Rusiñol), en " Obras completas ", Madrid, Editorial Aguilar, volumen II, página 726.

(2) En " La cofradía del Aveliano. Cartas íntimas de Angel Ganyet ", obra citada, página 88. Es carta del 29 de diciembre de 1897.

(3) Angel Ganyet, " Cartas finlandesas ", Granada, Tip. lit. Vela e Hijos de Sabatel, 1898. En " Obras completas ", Madrid, Editorial Aguilar, volumen I, página 703.

(4) Ibidem, página 779.

En cuanto a encontrar algún influjo de formas expresivas o temas maeterlinckianos en su propia obra, no creo que se pueda establecer ninguna conexión (1). Tanto su concepto de lo humano como de la naturaleza, sus preocupaciones de orden moral, representan una problemática completamente distinta de la de Maeterlinck.

* * *

En conclusión : en los primeros años de la última década del siglo XIX, el terreno estaba abonado para siembras nuevas.

Un idealismo compatible con los datos de la experiencia iba a poder levantarse frente al positivismo. El tema individual, con su correlativo sentido selectivo de la vida y del arte, iba a sobresalir frente al tema colectivo. El enfoque psíquico, psicológico iba a reemplazar el enfoque exclusivamente físico.

En Cataluña - es lo que vamos a ver -, el deslizamiento hacia actitudes nuevas va a producirse con cierto adelanto respecto al resto de España.

* * * * *

(1) Aunque Francisco García Lorca, a propósito de " El escultor de su alma ", haya podido escribir : " Las referencias a autores extranjeros en lo que al Escultor se refiere no serían en ningún caso precisas. Pero, genéricamente, es indudable que él se inspira en el teatro realista y simbolista de su tiempo : desde Maeterlinck a Ibsen." En " Angel Ganivet. Su idea del hombre ", Buenos Aires, Edit. Losada, 1952, 298 páginas, página 40.

CAPITULO 2 :

VÍAS DE PENETRACION DE MAETERLINCK
EN ESPAÑA. CATALUÑA.

- Página 27 : Modernismo catalán. Permeabilidad a lo exterior.
- Página 29 : Entrada de Maeterlinck por la revista " L'Avenç ". Representación de " La Intrusa " en Sitges.
- ³¹ Página 31 : Joan Maragall y Maeterlinck.
- Página 34 : Santiago Rusiñol y Maeterlinck.
- Página 37 : Adrià Gual y Maeterlinck.
- Página 40 : Algunos autores más y Maeterlinck.
- Página 42 : Josep Carner y Maeterlinck.

A finales del siglo XIX, Cataluña, sea como grupo social, sea como comunidad cultural, difería mucho del resto de España, Madrid incluida. Pierre Vilar, en su breve pero sustanciosa "Historia de España", ha evocado estas diferencias:

"En Cataluña existen una burguesía activa y toda suerte de capas medias acomodadas, que cultivan el trabajo, el ahorro y el esfuerzo individuales, interesadas por el proteccionismo, la libertad política y la extensión del poder de compra. En el resto de España dominan los viejos modos de vida: el campesino cultiva para vivir y no para vender; el propietario no busca acumular ni invertir; el hidalgo, para no desmerecer, busca refugio en el Ejército o en la Iglesia, y el burgués madrileño en la política o en la administración; los conservadores condenan la libertad política, y los liberales, el proteccionismo. Dos estructuras, dos psicologías que, polemizando, se volverán más virulentas, una contra otra." (1)

En el aspecto cultural, el fin de siglo catalán se caracterizó por una voluntad común entre la mayoría de los estamentos de eliminar todo rastro de positivismo, naturalismo, etc... en una palabra romper con lo que había sido la Renaixença. Joan Fuster, en su controvertida obra, "Literatura catalana contemporània" (2), ha descrito esta situación.

Este rechazo se fue uniendo a una hostilidad radical hacia la sociedad burguesa, hostilidad cuyas consecuencias iban a ser múltiples. Así, en el plano espiritual, el idealismo acabaría imponiéndose. Como bien lo ha mostrado Eduard Valentí Fiol (3), se trató casi de un renacer religioso. Ya a niveles más concretos, como el literario por ejemplo, los vientos nórdicos soplarían de lleno entre las producciones catalanas de la época.

Desde el punto de vista táctico, el modernismo - ya que tal era el nombre del movimiento cultural nacido en la Cataluña finisecular - pretendería demostrar, a propios y extraños, que la cultura catalana no era una cultura regional, pariente pobre que se miraba

(1) Pierre Vilar, "Historia de España", París, Librairie Espagnole, 1975, 171 páginas, página 101.

(2) Joan Fuster, "Literatura catalana contemporània", Barcelona, Curial, Biblioteca de cultura catalana, 1976, 442 páginas, página 24. Esta obra ha sido discutida por Joan Lluís Marfany, "Aspectes del modernisme", Barcelona, Curial, Biblioteca de cultura catalana, nº 11, 1975, 271 páginas, páginas 61 a 96.

(3) Eduard Valentí Fiol, "El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos", Barcelona, Ariel, 1973, 357 páginas, página 44 y sg.

con conmiseración desde presupuestos céntricos, sino una realidad viva a nivel de otras culturas europeas y, con toda seguridad, superior a las realizaciones castellanas en este terreno.

Este breve panorama de los fenómenos constitutivos del modernismo catalán (1) explica su gran permeabilidad a las manifestaciones culturales del exterior y la asimilación de las mismas. Asimilación cuyo fin primordial era de dinamizar la propia realidad cultural local.

Esta facultad imitativa o asimilativa no era propia de esta época de la cultura catalana; un breve análisis de su historia podría confirmárnoslo. Pero no pretendo tanto.

Buen conocedor de la vida cultural internacional - como veremos -, "Azorín" ha podido hablar de la "puerta de Cataluña":

"[...] la puerta de Cataluña. Por Cataluña han entrado en España las más notables innovaciones intelectuales de Europa: romanticismo, naturalismo, Ibsen, Nietzsche, pintura impresionista." (2)

afirmación que Gonzalo Sobejano ha creído prudente matizar algo:

"[...] si en Barcelona casi todas las grandes realizaciones europeas del pensamiento y del arte confluyen a una misma hora, la del orto modernista, en Madrid el modernismo propiamente dicho no aflora con cierta sustantividad hasta la crisis noventayochista (segundo viaje a España de Rubén Darío, 1899), siendo los años anteriores una fase de fermentación vacilante en la que algunos aspectos del fin de siglo europeo penetran con más intensidad acaso que en Cataluña (naturalismo, novelística rusa, trasuntos ibsenianos), mientras que otros tardan más en abrirse paso (Wagner, impresionismo pictórico, lírica francesa moderna, Maeterlinck, Nietzsche)." (3)

Ya antes, Rubén Darío se había sorprendido de la diferencia entre Madrid y Barcelona:

"Desde luego sé ya que en Madrid me encontraré en otra atmósfera, que si aquí [Barcelona] existe un afrancesamiento que desentona, ello ha entrado por una ventana

(1) Época de la cultura catalana mal conocida en general, sea por ignorancia pura, sea por la deformación que le hizo sufrir el Noucentisme. Sobre este particular, ver Joan Lluís Marfany, obra citada, capítulo I, "Sobre el moviment modernista".

(2) "Azorín", en un artículo del 15 de abril de 1926, publicado en "ABC", y vuelto a publicar en "Escena y sala". En "Obras completas", Madrid, Editorial Aguilar, tomo IX, 1947, 1460 páginas, página 905.

(3) Gonzalo Sobejano, "Nietzsche en España", Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1967, 687 páginas, página 47.

abierta a la luz universal, lo cual, sin duda alguna, vale más que encerrarse entre cuatro muros y vivir del olor de cosas viejas. Un Rusiñol es floración que significa el triunfo de la vida moderna y la promesa del futuro en un país en donde sociológica y mentalmente se ejerce y cultiva ese don que da siempre la victoria : la fuerza." (1)

Finalmente, he llegado a mi propósito : Maeterlinck en Cataluña. El escritor belga no llegaba solo, pues era un nombre más - aunque de singular relevancia y con mayor brillo que otros - entre los numerosos epígonos del idealismo nórdico, desde un Nietzsche o un Max Stirner cuyo nihilismo marcaría las obras de Jaume Brossa, hasta un Ruskin cuyo idealismo dejaría impronta en las producciones teatrales de Adrià Gual o las primeras obras de Santiago Rusiñol.

Se dió a conocer Maeterlinck por vía de la revista " L' Avenç " o por representaciones dadas por compañías italianas cuyo paso por Barcelona era frecuente ? Los críticos no se ponen de acuerdo. Sin embargo, no he podido encontrar ningún eco de una representación de obra maeterlinckiana por compañía italiana anterior a los artículos celebrando al dramaturgo belga en " L' Avenç ". Así que me inclino, más bien, a creer en el papel introductor de los articulistas de " L' Avenç " (2). Poco importa, de todas formas, este detalle de prioridades.

(1) Rubén Darío, en un artículo del 1 de enero de 1899, titulado " En Barcelona " y publicado ulteriormente en " España contemporánea ", París, Garnier Hermanos, 1901. En " Obras completas ", Madrid, Editorial Afrodiseo Aguado, tomo III, 1950,

(2) Además de dedicar a Maeterlinck los números 15 y 16 (número doble, en realidad) de los 15 y 31 de agosto de 1893, con un texto de Alejandro Cortada sobre " Maurici Maeterlinck i el modernisme franco-belga ", y la traducción completa de " La Intrusa " por Pompeu Fabra, " L' Avenç " en su número siguiente del 15 de septiembre contenía un comentario de Jaume Brossa a las fiestas modernistas de Sitges y el discurso de abertura de las mismas por Santiago Rusiñol (con sus referencias a Maeterlinck, como veremos más adelante).

El hecho es que, el 10 de septiembre de 1893, con ocasión de las fiestas modernistas organizadas en Sitges por Santiago Rusiñol, se representó "La Intrusa" en versión catalana de Pompeu Fabra, futuro codificador de la gramática catalana y promotor de la reforma ortográfica del idioma desde las columnas de "L'Avenç". Sería la primera traducción de una obra maeterlinckiana en todo el territorio nacional, anterior de tres años a la versión castellana de José Martínez Ruiz. Traducción que mereció los elogios inmediatos de Joan Maragall, en el "Diario de Barcelona" del 12 de septiembre de 1893: "El teatro, o mejor dicho el genio dramático de Maeterlinck es de aquellos que no admiten arreglos ni componendas al ser traducidos, sino que exigen la devoción de un filólogo-artista capaz de transportar los nerviosismos de un idioma a los nerviosismos de otro idioma. Esto lo ha conseguido Pompeyo Fabra, otro jeune a quien el público congregado en Sitges, debió las primicias del escalofrío maeterlinckiano en España [...] aquella poesía enfermiza se apoderó del público, de todo el público desde el primer momento, manteniéndole suspenso con escasas intermitencias hasta el sobrecogedor final en que lo levantó en una nerviosa aclamación seguida de atronadores aplausos." (1)

El mismo Maeterlinck había escrito una carta al autor de la traducción, recalcando a la vez el sumo interés de tales empresas para efectuar la restauración lingüística y cultural deseada:

"Monsieur,

C'est de bien grand coeur et en vous remerciant de l'honneur que vous voulez bien me faire que je vous autorise à traduire L'Intruse pour L'Avenç.

Je joins à cette autorisation tous mes vœux pour l'issue de la lutte que vous avez entreprise, heureux de me trouver un instant avec vous du côté de la témérité et de l'indépendance." (2)

El nombre de Maeterlinck, su obra, lanzados a los focos de la escena, iban a permanecer en el candelero de la actualidad durante unos diez años, sin que ningún escritor de los que hicieron la historia de este período en Cataluña, se quede indiferente.

* * *

(1) Citado por Josep Miracle, "Pompeu Fabra", Barcelona, Ed. Aymà, 1968, 602 páginas, página 391.

(2) Citado por Josep Miracle, obra citada, página 303.

En los límites de este capítulo, no pretendo pasar revista detallada a todos los escritores catalanes de finales de siglo. Lo único que ambiciono es, de forma rápida y con pinceladas impresionistas - por lo tanto, a la búsqueda de un efecto de conjunto más que de detalle -, mostrar el interés casi unánime hacia la obra maeterlinckiana, y esto unos años antes de que dicha obra sea conocida en Madrid. Razón por la cual me ha parecido imprescindible este capítulo catalán, como primera etapa de la obra del escritor belga en su paso por la geografía española.

Empezando por el más representativo y célebre de los escritores catalanes de esta época, vamos a Joan Maragall (1860-1911). Ni él ha podido quedar insensible a la obra maeterlinckiana, aun - que las afinidades entre ambos son más bien pocas, como lo ha subrayado Miguel S. Oliver :

" [Maeterlinck es un escritor] gnóstico [...] que toma la existencia como un enigma fatal, como un gran misterio de dolor inacabable. [...]

[Maragall] es también un místico a su manera, puesto que contempla la creación, y las maravillas de la creación, y todo lo creado y lo que no tendrá fin ni tuvo principio, con ojos alucinados por el misterio. Mas no un misterio de dolor y tiniebla, como el de Maeterlinck, sino un misterio de gloria y exultación." (1)

El mismo prologuista ha explicado esta diferencia con otro argumento : Maragall escribía para un gran público, en un periódico muy popular de Barcelona, mientras que Maeterlinck era un literato " puro ". Sin embargo, ciertos rasgos les acercan un tanto : ambos son burgueses sin problemas económicos, con vagos apetitos místicos y una confusa sensibilidad dirigida hacia lo espiritual, a la vez deseosos de novedades como satisfechos de sus comodidades del momento.

En un artículo del 20 de enero de 1896, comentando " Anant pel món " de Santiago Rusiñol, y al mismo tiempo reseñando los discursos pronunciados por el mismo autor en las fiestas modernistas de Sitges, Maragall declaraba su oposición a la visión maeterlinckiana, por faltarle totalidad, por no alcanzar el sano equilibrio de la vida :

(1) Miguel S. Oliver, en el prólogo a la obra castellana de Joan Maragall. En Joan Maragall. " Obres completes ", Barcelona, Biblioteca Perenne, 1947, 1893 páginas, página 797.

" El primer discurso es como una presentación y apología de la obra de Maeterlinck La Intrusa : la inconsciente inmensidad del alma humana estremeciéndose al despreciable átomo de polvo que la tiene encerrada, al cuerpo ; pero estremeciéndola de una manera siempre dolorosa para ambos, como compañeros mal avenidos : el cuerpo, la materia, siempre como un estorbo, como un velo que el alma pugna por rasgar en su anhelo de volar al centro de las almas que constante e irresistiblemente la atrae. En esta lucha el alma va desgastando, por decirlo así, el cuerpo ; va penetrándole, espiritualizándole : y esta es la vida, y por ahí se vislumbra el porvenir, por el dolor ; el arte del dolor sería entonces el único verdadero. Tal creemos que es el concepto maeterlinckiano al que Rusiñol parece adherirse." (1)

Tres años más tarde, Naragall hablaba de la poesía " modernísima " de Maeterlinck en el curso de un estudio biográfico de Joan Sardà, escrito con ocasión de la muerte de este autor :

" La seva ànima, recloent-se, se fa més delicada, i, tot remembrant encara les antigues aficions romàntiques en l'elogi del drama Pour la couronne d'en Coppée, sent com pocs la poesia moderníssima d'en Maeterlinck i altres, que tracta en articles com les Curiosidades literarias ; i així enllaça el romanticisme vell amb el nou." (2)

Naragall no negaba la influencia maeterlinckiana en autores contemporáneos, como en " La casa de Aizgorri " de Elio Baroja :

" Acá y acullá se notan ciertamente reflejos de Ibsen, de Maeterlinck ; quizá toda la obra, en cuanto a procedimientos, es un reflejo, pero es un reflejo con sustancia, y representa, en suma, algo nuevo y duradero en la literatura española." (3)

Más tarde aún, enjuiciaba el teatro de Maeterlinck y determinaba sus limitaciones :

" Más teatro [...] es el de Maeterlinck en su primera época - tipo La Intrusa -. Este se encuentra en el polo opuesto a Ibsen ; porque ya no es la idea, ya no es el sentimiento, el alma de la acción, sino las sensaciones : sensaciones muy trascendentales si se quiere, pero este género era genuinamente teatral, es más plástico, más externo. Demasiado parcialmente externo : le falta la

(1) Joan Naragall, en " Obras completas ", edición citada, página 857.

(2) Joan Naragall, en " Obras completas ", ed. cit., página 757.

(3) En un artículo del 28 de febrero de 1901, titulado " La joven escuela castellana ", en " Obras completas ", ed. cit., página 018.

completa integridad de la vida humana, y se sostiene sólo por un escalofrío trascendental que es, ciertamente, un elemento muy importante de ella, pero no es todo ella." (1)

Aun con las reticencias debidas a su carácter, muy diferente del de Maeterlinck, de vez en cuando Maragall escribió una frase que suena maeterlinckiana, como ésta que encontramos en la narración lírica titulada "Cangó" :

" I he cregut que tots vivim més del que sembla en realitats misterioses ... " (2)

Por otra parte, su correspondencia privada ofrece varios ejemplos del interés que mostraba hacia el autor belga, y más especialmente la correspondencia que mantuvo con Antoni Roura.

En una carta del 15 de septiembre de 1893, le enviaba el último número de " L'Avenç " para que leyera " La Intrusa " en la traducción de Pompeu Fabra. Al mismo tiempo, citaba a los héroes literarios del momento en Barcelona, los Ibsen, Tolstói, Maeterlinck, Nietzsche y añadía :

" Ademés amb això de La Intrusa se pot dir que ha vingut a la vida pública el grup modernista de Barcelona." (3)

El 29 de septiembre del mismo año, mencionaba a Antoni Roura una traducción de " La Princesse Maleine " por Seraff Pitarra (4). El 26 de abril de 1904, le anunciaba el envío de algunas cosas de Ibsen y de Maeterlinck (5) y, en otra carta del 24 de mayo, volvía a hablarle de este envío (6).

El 16 de agosto del mismo año, era Maragall quien pedía a Roura información sobre Maeterlinck, quizás sus impresiones a la lectura de lo enviado anteriormente :

" Parla'm d'Ibsen i Maeterlinck." (7)

(1) En un artículo del 17 de octubre de 1903, titulado " Fruta de invierno ". En " Obras completas ", ed. cit., página 991.

(2) Texto del 18 de diciembre de 1904. En " Obras completas ", ed. cit., página 590.

(3) En " Obras completas ", ed. cit., página 1824.

(4) Ibidem, página 1825.

(5) Ibidem, página 1827.

(6) Ibidem, página 1827.

(7) Ibidem, página 1829.

Antes de finalizar este breve recuento de las opiniones de Maragall sobre Maeterlinck, cabe señalar un texto distinto de los anteriores y no directamente alusivo al autor belga, pero que explica con toda claridad la desbordante actividad traductora en Cataluña. Hablando, pues, de la importancia de las traducciones extranjeras al catalán, decía :

" Hemos ponderado especialmente este valor en una literatura como la catalana, cuya lengua, truncada por siglos su tradición literaria, abandonada al mero uso de las necesidades inferiores de la vida, y aún bastardeada en él por la influencia de otra lengua demasiado similar y al mismo tiempo demasiado diferente en su espíritu, ha debido, al renacer en un impulso glorioso, considerarse casi como un lenguaje naciente, literariamente hablando ; es decir, que para reanudar el hilo de su tradición interrumpida en obras de espíritu y expresión arcaicos, ha acudido instintivamente a los dos elementos vivos permanentes : a la poesía popular, conservada en la pureza de su expresión dentro del aislamiento social de campos y montañas, y a las obras extranjeras en que el espíritu humano ha ido dejando las más fuertes señales de su evolución y que, por tanto, rehechas en nuestra lengua, comunican a ella y a su contenido ideal la eficacia de una tradición progresivamente seguida."

(1)

* * *

Santiago Rusiñol (1861-1931), militante del Modernismo, colaborador de " L'Avenç " y de la revista " Catalònia ", a quien se debe la organización de las fiestas que se celebraron en Sitges entre 1892 y 1898 y que fueron la manifestación pública más espectacular de este movimiento, publicó entre 1890 y 1898 sus primeras obras, en las que afloraba un lirismo simbolista algo decadente, que escasamente volvería a aparecer en sus obras posteriores, más bien marcadas por una vena humorística y satírica anarquizante. Se trataba de " Anant pel món " (1896) y " Oracions " (1897), a las cuales podrían añadirse todavía " L'alegria que passa " (1898) y " Fulls de la vida " (1898).

" Anant pel món " (2) contiene el discurso pronunciado en la primera fiesta modernista de Sitges, con ocasión del estreno de " La Intrusa " en la versión de Pompeu Fabra. Se trataba de una verdadera apología de Maeterlinck, presentado como el prototipo de

(1) En unos artículos del 26 de marzo y 2 de abril de 1903, titulados " Ruskin en catalán ". En " Obras completas ", edición citada, página 979.

(2) Santiago Rusiñol, " Anant pel món ", 1896, edición original publicada en la Biblioteca de " L'Avenç ".

" artista nuevo ", y - lo menciono de paso - redactado en una ortografía catalana todavía no codificada por Pompeu Fabra :

" L'art d'ahir va morint.

Aquell art poc sincer escrit amb sospirs retòrics i llàgrimes llogades al consonant [...]

I si tot allò va calent, se deu a uns homes com Maeterlinck, que lluiten sense tenir en compte els aplausos de les masses i llencen la mirada lluny per veure horitzons més amples.

[...] J perxò el seu art, com el de Shakespeare, com el dels grans poetes, viurà mentres hi hagi món i tant vibrin els pensaments i els cors bateguin.

Maeterlinck és d'aquells reformadors, d'aquells sants reformadors que la vulgaritat té com a bojos, bojos que son els únics que donem una empeta a les idees perquè s'obrin camí entre tanta gent que pastura per la terra.

[...] Maeterlinck creu en els pressentiments, però hi creu d'una manera poètica. L'Intrusa no és més que la mort que va acostant-se vista venir per un cego.

En va la ciència diu que la malalta està salvada [...] però el cego, mirant per dintre, veu i sent lo que no senten els altres : el pas de la mort que s'apropa, venint quieta i misteriosa, deixant un rastre de desolació gelada.

La mort ningú l'ha vista, ningú sap com és la seva cara. És com un somni que ens figurem amb una dalla, un símbol descarnat vestit amb un gran manto.

Això creu Maeterlinck i ho exposa en forma artísticament senzilla. Del seu art podria dir-se'n l'art de la suprema modestia. Res de crícs, res de lliur-se amb pensaments inflats per dintre [...] " (1)

En " Oracions " (2), volum de prosas poètiques (es el primer volum de poemes en prosa jamás editado en España, que yo sepa), descobrimos un romanticismo ya de tendencia simbolista. Aun sin encontrar ninguna referencia directa a Maeterlinck, el lector percibe con toda claridad una temática, unas formas de expresión muy similares a las del simbolismo francés. En ciertas ocasiones, muy similares a Maeterlinck.

Desde el principio ya, en el prólogo " Al lector ", podemos leer una definición del progreso muy alejada de las ilusiones meramente económicas y de la cual podríamos sacar fructífera enseñanza en nuestros días (definición que volverá a reproducirse con otras palabras en " Fulls de vida ") :

(1) Santiago Rusiñol, " Anant pel món ", edición citada. En " Obras completas ", Barcelona, Biblioteca Perenne, 1947, XXIII+2276 páginas, páginas 54 a 56.

(2) Santiago Rusiñol, " Oracions ", Barcelona, " L'Avenç ", 1897, 316 páginas.

" La major part de lo que en diuen les conquestes del progrés no em sedueixen ni m'agraden. El telègraf porta notícies de pressa ; però com que en aquest món hi ha per rebre més tristeses que alegries, d'aquestes, passant pel pobre filferro, per cada una que n'arriba, n'arriben deu de les altres ; i per rebre-les, francament, no duem pressa. El vapor ens porta d'una banda a l'altra ; però com que ha igualat la terra, per veure sempre lo mateix no cal moure's de la llar. L'art de la fotografia ha fet una imitació d'artistes que deshonren la Bellesa ; la majoria d'invents s'apliquen a màquines de matar ; la maquinària moderna ha sembrat el descontent a tots els obrers de la terra ; i ens comencem a adonar que s'ha mirat per cos, deixant els goigs de l'esperit com núvols de l'últim terme." (1)

Más adelante, entre varios textos en los cuales el adjetivo " misterioso " y el sustantivo " misterio " se repiten con excesiva frecuencia, algunos nos traen ecos maeterlinckianos, como en estas ocasiones :

" Barrem ben bé la porta i escoltem-lo passar, que potser aquesta queixa entrant per les escletxes és l'oració de la mort, que passant ens avisa." (2)

" Es la nit que comença ; són les hores de misteri i quietud relliscant paoroses ; les hores en què la por se desperta, els negres pressentiments se desvetllen, la mort deixa els xiprers i truca als hospitals, els focs follets tremolen, les fantasmes s'aixeguen de sos nius invisibles, deixant un baf gelat pertot arreu on passen, i se sent el tic-tac del rellotge duent el compàs de la vida és l'hora que s'apaguen els darrers resplendors de les llunyanes finestres i la terra s'esborra a la mirada dels astres." (3)

" Un pressentiment les crida, lletres escrites en paraules que ignorem els assenyalen la ruta, espirituals magnetismes les xuelen desert enllà ; i, seguides i voltades de les oracions darreres, única estreta de mà i únic adeu amb què podem despedir-les, una a una van fugint, una a una van emigrant de la terra, van despoblant l'espírit, buidant el cor dels que es queden." (4)

En dos obras más, " Fulls de la vida " y " L'alegría que passa ", reaparecerá este simbolismo difuso, que en adelante cederá paso a una producción de tono humorístico y satírico, con ribetes de crítica antiburguesa y anarquizante.

* * *

(1) En " Obras completas ", ed. cit., página 59.

(2) En el poema en prosa " Al vent ", ibidem, página 64.

(3) En " A les remors de la nit ", ibidem, página 86.

(4) En " A la mort ", ibidem, página 91.

Adrià Gual (1872-1943) fundó en 1898 el " Teatro Intim ", grupo con el que esperaba renovar el teatro en Cataluña. Con una fe a prueba de fracasos y aun de despiadadas mofas, Gual dió a conocer tragedias griegas, obras de Shakespeare, comedias de Goldoni, de Beaumarchais, dramas de Ibsen y de Maeterlinck (cuyo " Interior ", en traducción de Pompeu Fabra, publicada en la revista " Catalònia ", fue presentado en la tercera sesión del " Teatro Intim ", el 30 de enero de 1899), alternando con algunas de sus producciones de estética simbolista, y más concretamente de cuño maeterlinckiano. Así definiría este teatro en sus memorias :

" Teatre de pocs personatges ; d'ambients sadolls de simplicitat i desvetlladors d'una gran afectuositat per mitjà de la confidència.

Heus ací el fonament d'una expressió dramàtica que venia a contradir i a plantar cara a la ficció heretada enllà de dues centúries, per tal de degenerar en la gran facècia teatral reglamentadora del mal gust i exaltadora de les passions grogrollerament maquillades." (1)

Primero de estos dramas y anterior a la fundación del " Teatro Intim ", " Nocturn " (2), subtítulo " Andant morat ", es una obrita en la cual un caminante y su hermana llegan a un palacio deshabitado (escenario muy del gusto del autor belga) en busca de descanso. Quieren encontrar la paz. Después de unas visiones raras y hermosas, divisan a lo lejos , pero sin poder alcanzarlo, un estanque que les parece el lugar tranquilo tan ansiado, la luz tan deseada :

El caminant : Sí, allí es la llum, la pura ,... la més certa !... qu'es lluny !

La germana : Qu'es alta !...

Continuan mirantla extasiats. (3)

Al margen de este argumento breve muy dentro de una línea maeterlinckiana, y de su diálogo entrecortado también muy de Maeterlinck, Adrià Gual pretendía llevar el teatro por nuevos derroteros expresivos, incorporando el color (por eso, " morado ") y la música (por eso, " andante ") al espectáculo : son preocu -

(1) Adrià Gual, " Mitja vida de teatre. Memòries.", Barcelona, Edit. Aedos, Biblioteca biogràfica catalana, n° 26, 1960, 357 páginas, página 63.

(2) Adrià Gual, " Nocturn. Andant morat ", acabada de redactar en noviembre de 1899. Editada en Barcelona, Llibreria d'Alvar Vellaguer, sin fecha, 71 páginas.

(3) Ibidem, página 65.

paciones estéticas ya desarrolladas por Maeterlinck en sus obras primeras. Al mismo tiempo, el diálogo está cargado de alusiones a las sombras :

El caminant : No gayre no l'hi veig ... com tot son
sombras ...
La germana : Sí : tot son sombras.
Ja ab prou pena endevino alguna cosa.
El caminant : Què veus ? (1)

El caminant : Sí, tot son sombras !...
La germana : Tot !... (2)

y de expresiones de miedo :

La germana : Tinch per.
El caminant : Calla. (3)

que asimismo nos recuerdan a Maeterlinck.

Según el autor catalán, la misma interpretación ^{de la obra} debía observar una justa medida de medios, ni demasiado pasiva, ni excesivamente violenta en los gestos, logrando con ello el punto de espiritualidad requerida, siempre como en las obras del omnipresente Maeterlinck. La interpretación " té de ser de tot punt espiritual " (4).

Posteriormente, Gual escribió " Silenci " (5), obra intimista que serviría para inaugurar las funciones del " Teatro Intim ", y de la cual diría más tarde :

" El que preferentment em sedueix en ell era la lluita de passions recloses, no revelades per la paraula i, això no obstant, descobertes per l'espectador amic." (6)

El prólogo bastará para recordarnos la huella maeterlinckiana :
" Que hermosos deuen ser els drames del Silenci i els que han quedat tancats de mort en tant llavis closos

(1) Adrià Gual, " Nocturn. Andant morat ", ed.cit., página 26.

(2) Ibidem, página 62.

(3) Ibidem, página 35.

(4) Ibidem, página 66.

(5) Estrenada el 15 de enero de 1898, la obra fue editada por vez primera en Barcelona, Librería d'Alvar Verdaguer, sin fecha, 117 páginas, bajo el título de " Silenci. Drama de món ".

(6) Adrià Gual, " Mitja vida de teatre. Memòries.", obra citada, página 64.

per sempre ; els que pasturen cossos vivents i que, orgullosos d'esser-ne la sola senyora, s'els recaten i guarden, com a filla bonica, gelosos de sa bellesa, per por de caigui en mans de qualsevol que siga inmereixedor de posseir-la ... I, en tant, els enamoradigos de sentiments corren com a esverats, amb ulls oberts i aguantant-nos l'halè, per trobar nous amor que ns satisfacin ; passem aprop de mils d'ànimes d'un còs vulgar ; hi passem a free, i tal volta ell és guardador d'un tresor que ns ompliria de joia ; però no ho diu, potser ni s'ho explica ; i si ho sap s'ho guarda i en disfruta sofrint i riu a voltes, de manera que ningú pugui entendre lo que l seu silenci tanca, lo que és el seu tresor, lo que s'enduiu a la fossa.

Tot és això en la vida. Els alenta l'anhel de posseir lo misteriós ; tot se mou i s'agita dessota un vel espès ; els ulls no s'encenen de mirar-hi i sens clouen fadigats per sempre, ignorants com quan per primer cop es van obrir a la llum del viure.

Lo més herós és lo que s'calla, i constitueix un plaer per nosaltres el pensar què deu esser i com deu esser lo desconegut. Qui no hi atina en això ? Qui és que, sentint-se posseïdor d'una ànima, mirant de lluny, ben lluny, l'agrupament de cases que formen un poble qualsevol, no haurà pensat tot seguit amb aquell qui sap què deu passar-hi allà baix ?

Qui d'aquests no haurà igualment pensat, contemplant el mar més blau i tranquil que mai en tarda d'estiu, quan sols se mou d'una manera calma, que sembla fer-ho per deleït de qui l contempla ; qui d'ells no atinara am lo que oculta avall les seves aigües, voltat d'un silenci esparverador ?

Veus-aquí l meu drama." (1)

Buella que los crítics de la època descobriren al moment, como Claudi Planas i Font en un artículo de " La Renaixença " del 18 de enero de 1898 :

" [...] Pasava una ratxada d'aire d'aquell que viu entre els fantàstics boscos de Maeterlinck i neixia el calor." (2)

Ya en adelante, Adrià Gual se alejaba poco a poco del model maeterlinckiano, como en " Misteri de dolor " (3), drama rural

(1) Adrià Gual, " Silenci. Drama de món ", edició citada, pàgines 10 y 11.

(2) Citado por Adrià Gual en " Fitja vida de teatre. Memòries.", obra citada, pàgina 77.

(3) Adrià Gual, " Misteri de dolor ", Barcelona, 1904.

en el que algunos críticos han querido ver el antecedente inmediato de "La malquerida" de Jacinto Benavente. Adoptaba un tono más realista, tal vez basado en el ejemplo presente del teatro de Angel Guimerà.

Mariagna, una viuda, vive con un hombre mucho más joven que ella, Silvestre. Pero la hija de la viuda, Mariagneta, quiere a Silvestre que le corresponde. En el tercer acto, Mariagna desaparece bajo pretexto de ir a buscar una medicina para Silvestre. Este y Mariagneta la esperan, pero ella no vuelve. Se debe haber dado la muerte, voluntariamente. La última escena es una ~~versión~~ versión, realista, del "Interior" de Maeterlinck: Silvestre recibe la visita de alguien que le viene a anunciar la muerte de Mariagna, mientras que todo el pueblo permanece en el umbral de la puerta.

Así, cuando su producción se orientaba ya hacia un mayor realismo, Gual no quiso cludir un último homenaje a su maestro simbolista.

Aunque su obra teatral está ya prácticamente olvidada hoy, con sus esfuerzos de promotor, Adrià Gual quebrantó la tradición estancada del teatro catalán de la Renaixença, abriendo una ventanana a los aires europeos del arte escénico.

* * *

Acabando esta breve resección del paso del la obra maeterlinckiana por las letras catalanas, podríamos mencionar el testimonio de Eduardo Marquina (1879-1946)⁽¹⁾ en estos tiempos de 1896, recordando su juventud en una oficina barcelonesa:

" En el cajón de mi enorme tablero de oficinista, donde éramos tres los amanuenses, tenía yo algunos libros, que leía durante las pausas del trabajo. Tocaba el turno, entre los extranjeros, a Ibsen y Maeterlinck." (2)

El gran crítico del renacimiento literario catalán, José Yxart (1853-1893), altamente apreciado por "Azorín", no pudo tampoco olvidar a Maeterlinck en su monumental obra, "El arte escénico en España":

(1) Autor, por otra parte, muy poco permeable a influencias maeterlinckianas.

(2) Eduardo Marquina, "Años de infancia y adolescencia. Memorias del último tercio del siglo XIX.", Barcelona, Editorial Juventud, 1964, 191 páginas, página 183.

" Lo que da al autor una personalidad distinta entre todos los que han pretendido lo mismo, es el haber intentado en el drama con tales indeterminaciones, no una sucesión de defectos, sino un efecto total y de conjunto, vago de imposible definición, y, a pesar de todo, muy intenso." [...]. En una palabra: Maeterlinck es el dramaturgo del ensueño en lo que tiene de más espiritual, impalpable e incoloro, y el teatro, por ideal y poético que sea, es una realización plástica, material, tangible y con color." (1)

Me dejaba de mencionar su nombre en su correspondencia con Narciso Oller (2).

Joaquim Ruyra (1858-1939), que Josep Pla acertadamente ha calificado de " anti-Rusiniol " (3), por su objetividad serena, su prosa pura frente a la negligencia y el desorden de Rusiniol, a veces nos recuerda a Maeterlinck.

Alma entrañablemente religiosa a la vez que espíritu imbuido de tendencias clásicas, Joaquim Ruyra dejó una obra cuya constante es un optimismo de pura esencia cristiana. Pero hay en ella, entre otras tendencias, una marcada a lo fantástico, a evocaciones del mundo misterioso que envuelve nuestra vida entera. Bien lo definió Manuel de Montoliu :

" Hi havia en ell una acusada i ingènita tendència latent a l'extraordinari i fantàstic, a l'evocació del món del misteri que embolcalla la nostra." (4)

que añadía:

" Sempre, però - i aquest és un tret característic -, i' esfereïdora qualitat d'aquesta sensació de misteri fineix per esvaïr-se en un epíleg d'alliberació redemptora, en un agenollar-se tranquil i serè davant la revelació de les coses divines." (5)

(1) José Yxart, " El arte escénico en España ", Barcelona, " La Vanguardia ", volumen I, 1894, 364 páginas, páginas 274 y 278-279.

(2) Citado por Manuel de Montoliu, " José Yxart, el gran crítico del renacimiento literario catalán ", Tarragona, Instituto de Estudios Tarraconenses " Ramón Berenguer IV ", 1956, 226 páginas, página 193. Son dos cartas, una del 27 de enero de 1894 y otra, del 3 de febrero del mismo año.

(3) Citado por Joan Fuster, " Literatura catalha contemporània ", obra citada, página 97.

(4) En " La vida i l'obra de Joaquim Ruyra ", prólogo de Manuel de Montoliu a " Obres completes ", de Joaquim Ruyra, Barcelona, Ed. Selecta, Biblioteca Perenne, nº 10, 1949, 1486 páginas, página 63.

(5) Ibidem, página 64.

Ejemplos de esta tendencia, aunque no los veo de inspiración especialmente maeterlinckiana, pueden encontrarse particularmente en sus prosas literarias, como en " Avis misteriós ", donde aludía a la falta de verdadera comprensión de la razón (tema muy frecuente en textos maeterlinckianos) :

" El somni, ¿ havia siguit una suggestió, un avís misteriós ? No ho sé ; però estic convençut de que avui com en temps de Hamlet, els cels i la terra amaguen moltes coses a la miopia dels savis." (1)

Podríamos añadir a algunos escritores frotados de maeterlinckianismo, aunque sean de menor valor artístico. Sea Joan Sardá, del cual hablaré por las informaciones que nos proporciona J.F. Ráfols :

" [...] comentarista entusiasta del amedrentador arte de Mauricio Maeterlinck. Este, según él, " vuelve a lo que se llamó idealismo ; mas no al idealismo académico y ramplón que pretendía mejorar la realidad depurándola y perfeccionándola, sino a otro idealismo más amplio y franco ajeno a toda materialidad, al idealismo de lo supra o de lo extranatural ". Maeterlinck, añade, " se sirve del terror como única y suprema estética " ; y, en frase más tajante, afirma Juan Sardá : " Maeterlinck es Shakespeare injertado en un neurasténico de nuestra época de originalidad a todo trance." (2)

Sea Ignasi Iglesias (1871-1929), cuyo teatro social, ingenuo y primario, se carga a menudo de influencias ibsenianas y a veces maeterlinckianas, pero mal asimiladas, imposibilitándole para crear algo transcendente.

Sea Gironi Zanné (1873-1934), poeta de estilo más bien parnasiano, que publicó en la revista " Joventut " (3), con tono irónico, una " Historia d'en Jaume Pi ", héroe imaginario al tanto de todas las novedades y que, entre otros autores, ha descubierto a Maeterlinck.

Para finalizar este capítulo limitándonos a nombres célebres de las letras catalanas, mencionaré a Josep Carner (1884-1970) que, después de comienzos modernistas, formaría, con los

(1) Joaquim Ruyra, en " Obres completes ", edición citada, página 168.

(2) Ver J.F. Ráfols, " Modernismo y modernistas ", Barcelona, Ediciones Destino, 1949, 451 páginas, página 40.

(3) Citado por Gonzalo Sobejano, " Nietzsche en España ", obra citada, página 130. Se trata del número 62 de la revista, del 18 de abril de 1901, páginas 273 a 276.

Enric Prat de la Riba, Pompeu Fabra y Eugeni d'Ors, el grupo director del Noucentisme, movimiento que rechazaba categóricamente toda la aportación modernista.

Siendo alumno de Bachiller, Josep Carner ganó dos accessits en un concurso literario de la revista "L'Atlàntida", uno de ellos con el poema "L'envejòs". "El tema: el estudio de una pasión, está en la línea de los "dramas del alma" del binomio Maeterlinck-Ibsen, si bien la moralidad final: castigo del que se ha entregado a un pecado capital - la envidia -, parece un reflejo del didactismo cristiano." (1)

Ya en la Universidad, conoció a un tal Font, llamado "el belga", que le hizo leer a Verhaeren y Maeterlinck. En la revista "Universitat catalana", escribió, entre 1900 y 1902, artículos entusiastas sobre Maeterlinck, comparándole con Tolstói e Ibsen, y en los cuales concluye que:

"La Poesía no ha hallado hasta hoy manantiales más abundantes y puros de belleza estética que el Dolor y la Muerte." (2)

En 1901, con "La Llúntia que s'apaga" escrito bajo el pseudónimo de Pere de Valdar, ganó un premio en los Juegos Florales de Barcelona. La obrita, melodramática y sombría, estaba encabezada por una cita de Maeterlinck.

Los personajes (un hombre, envejecido antes de tiempo por una extraña melancolía, y su hija enfermiza) no logran superar el choque producido en ellos por la huida de la casa de su mujer y madre. Por obra de tales personajes, el texto de Carner no dejaba de recordar el tono doliente de las creaciones maeterlinckianas.

Por las mismas fechas, Josep Carner dirigía una revista llamada "Catalunya", donde acogió poesías de Maeterlinck, en versión catalana de Nagai-E. Sandhuenge, poesías que fueron seguidamente reimpresas en "plquette" ornada con dibujos de Octavio de Roman (es decir: de Eugeni d'Ors) (3).

(1) Según Albert Manent, "Tres escritores catalanes: Carner, Riba, Pla", Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1973, 318 páginas, página 20. Por no haber podido acceder directamente al material original, utilizaré los datos que me proporciona este autor en este interesante trabajo, a su vez versión abreviada y sin notas de su libro "Josep Carner i el Noucentisme", Barcelona, Edicions 62, 1969.

(2) J.F. Ráfols, "Modernismo y modernistas", obra cit., pág. 11.

(3) Ibidem, página 113.

En 1903, cuando ya estaba a punto de clausurar su etapa modernista, Josep Carner publicó, en castellano, " Cuento de lobos ", obra dramática en un acto (1). Alrededor del tema simbólico del miedo a los lobos, Carner esbozaba un argumento rápido entre tres personajes : Catalina, una viuda ; Sola, su hija ; y Alejo, que parece ser el amante de Catalina.

Sola vuelve, aterrorizada, del bosque donde ha ido a buscar broza para encender el fuego. Vuelve presa de pavor porque ha oído " un gemido que se parecía al que dió mi padre al morir " (2). En este instante, entra Alejo vanagloriándose de haber , sólo matado, al menos herido, un lobo. Y después, él y Catalina " salen cogidos por la cintura " (3).

Sola, muy entristecida, huye : " ¡ Lejos, lejos, muy lejos ! " (4). ¿ Será porque recuerda a su padre y que la presencia de Alejo le produce repulsión ? Ni Catalina ni Alejo se dan cuenta de su huida, mientras cierran la última puerta de la casa que se había quedado abierta, y una ráfaga de viento sacude el edificio.

Catalina : ¿ Qué es eso ?

Alejo : Una racha ; no temas. Ya mengua, ya pasó. (Aullidos lejanos).

Catalina : ¡ Alejo , Alejo ! ¿ No has oído ?

Alejo : Son aullidos de lobos que esta noche han bajado al llano. (5)

Este conjunto de imprecisiones vagas (¿ quién es realmente Alejo ? ¿ Hay lobos y dónde ? ¿ por qué huye Sola ?) nos trae a la memoria la impresión típica de las obritas maeterlinckianas, sensación a la cual contribuye la presencia de detalles de ambientación muy maeterlinckianos.

Así, la presencia de tres Hilanderas (grupo de personajes secundarios muy utilizado por Maeterlinck) y su diálogo :

Hilanderá 1a. - Todo está oscuro.

Hil. 2a. - ¡ Catalina ! ¡ Catalina !

Hil. 3a. - ¿ No sentís mucho frío ?

Hil. 2a. - ¿ Tú lo has visto ?

Hil. 1a. - Sí. Soy vieja, pero mis ojos ven con una claridad extraña. No envidio á mi gato.

(1) En " Helios ", la revista madrileña de Juan Ramón Jiménez, n.º VII, octubre de 1903, páginas 276 a 283.

(2) Ibidem, página 280.

(3) Ibidem, página 283.

(4) Ibidem, página 283.

(5) Ibidem, página 283.

- Hil. 3a. - ¿Fue a media noche, verdad ?
 Hil. 1a. - Sf.
 Hil. 3a. - Haría mucho frío.
 Hil. 1a. - Por todas partes se veían sombras que temblaban. Las ramas crujían como huesos. (1)

Bastaría cambiar el simbolismo del lobo por el de la muerte, para que la obra sea auténticamente de Maeterlinck.

* * *

Con esta breve reseña de la llegada y el paso de la obra maeterlinckiana por el mundo cultural catalán, hemos podido verificar - aun sin pretender realizar un panorama exhaustivo, ya que tal no era el objeto de mi estudio - cómo la obra del simbolista belga llamó poderosamente la atención en las letras catalanas. Y esto, ya tres años antes de que, en Madrid, un periodista todavía llamado José Martínez Ruiz tradujera " La Intrusa ".

Había, pues, que rendir a las letras catalanas el tributo que se les debía : el de haber sido las introductoras en España de la "moda Maeterlinck ".

* * *

(1) Josep Carner, " Cuento de lobos ", edición citada, página 277.

CAPÍTULO 3 :

VÍAS DE PENETRACIÓN DE FACTERLINCK
EN ESPAÑA. LAS REVISTAS MADRILEÑAS.

En este capítulo, estudiaré principalmente el movimiento de las revistas madrileñas de los años 1900, desistiendo - por obvias razones de autolimitación - de investigar los periódicos, excepto en el caso de un interesante artículo del entonces joven José Ortega y Gasset.

Concretamente, las revistas estudiadas serán, en orden de primer año de publicación: "La Ilustración española y americana" (1860), "Vida Nueva" (1898), "Vida literaria" (1899), "Revista Nueva" (1899), "Gente vieja" (1900), "Electra" (1901), "La Lectura" (1901), "Nuestro Tiempo" (1901), "Alma española" (1903), "Helios" (1903), "La República de las Letras" (1903), "Renacimiento" (1907), "Prometeo" (1908).

Existieron varias revistas más, como "Germinal" (1897), "Juventud" (1901), "Arte joven" (1901), etc... Si no las menciono, es por no haber encontrado en ellas nada referente a Maeterlinck.

La primera mención de Maeterlinck aparece en la publicación semanal "Vida literaria", cuyo director era Jacinto Benavente. Se trata de la presentación de un cartel enviado a la revista por Santiago Rusiñol con ocasión del estreno de "Interior", de Maeterlinck (1).

El 15 de marzo de 1899, el número 4 de la "Revista Nueva" publicaba, en traducción, un artículo relativamente largo de Remy de Gourmont, presentando a Maeterlinck. Después de marcar la diferencia entre el pasado imbuido de religiosidad y el presente lleno de ilusiones científicas:

"En otros tiempos se conocía el sentido de la vida; los hombres no ignoraban nada esencial, porque sabían el fin de su viaje y en dónde se encontraba el último albergue para el eterno sueño. Cuando la Ciencia, la ciencia elemental, desterró esa idea [...] " (2)

(1) En "Vida literaria", número 4 del 28 de enero de 1899, página 76.

(2) Remy de Gourmont, "Mauricio Maeterlinck", en "Revista Nueva", 1899, 15 de marzo, páginas 161 a 168, página 161.

número 4

explicaba así la nueva literatura :

" De esa sensación ha nacido toda una literatura de dolor, de rebelión contra la carga, de blasfemias contra el Dios siempre mudo. Pero después de que pasaron los gritos y las interrogaciones, vino la literatura de la tristeza, de la inquietud y de la angustia, juzgando la rebelión inútil y la imprecación pueril [...] " (1)

Y de Maeterlinck :

" Y en ese sentido, los dramas de Maeterlinck, tan deliciosamente ideales, son profundamente vivos y verdaderos ; esos personajes que tienen el aspecto de fantasmas, están llenos de vida [...] " (2)

El dramaturgo belga ya se veía calificado de " místico " :

" Ha realizado una obra verdadera, ha encontrado un grito sordo nunca oído, una especie de gemido dulcemente místico. " (3)

Aun disintiendo de cierto optimismo socialista que atribuía al autor belga, el articulista concluía :

" Poemas ó filosofías, la literatura de Maeterlinck llega en un momento en que sentimos todos la necesidad de elevarnos y fortificarnos, en una hora en que no es indiferente que se nos diga que el fin supremo de la existencia es abrir los grandes caminos que llevan de lo que se ve á lo que no se ve. " (4)

El 25 de mayo de 1899, la revista " Vida literaria ", antes citada, publicaba un artículo de Enrique Gómez Carrillo. " Día por día " era una crónica semanal en la cual hablaba de " Pelléas et Mélisande " y de " Intérieur ". Después de evocar la " obsesión inmensa de locura, de misterio y de terror " (5), el periodista decía :

" Maeterlinck es un poeta del silencio y sus doctrinas están resumidas en las siguientes líneas : " ¿ Qué es el verdadero teatro sino la vida casi inmóvil ? " (6)

(1) Ibidem, página 161.

(2) Ibidem, página 162.

(3) Ibidem, páginas 163, y 164.

(4) Ibidem, página 167.

(5) Enrique Gómez Carrillo, " Día por día ", en " Vida literaria ", 1899, 25 de mayo, número 12, página 191.

(6) Ibidem, página 199.

El mismo año, la revista modernista " Vida nueva ", cuyos redactores eran Vicente Blasco Ibañez, Benito Pérez Galdós, Ramiro de Maeztu, Miguel de Unamuno, Juan Valera, Pablo Iglesias, daba entrada a un artículo de Pedro González Blanco sobre Valle-Inclán y anunciaba la traducción de " Interior " por el escritor gallego. Tendré ocasión de volver a este artículo en el capítulo referente a Valle-Inclán y Maeterlinck.

El número del 11 de marzo de 1900 de la misma revista, " Vida nueva ", veía la aparición de un artículo de Tomás Orts-Ramos sobre Gabriel D'Annunzio. Maeterlinck estaba presente en este trabajo :

" Mauricio Maeterlinck [sic] pregonaba sabia y hermosamente la existencia de lo trágico cotidiano, mil veces más conmovedor que esas grandes catástrofes y esas terribles luchas que la lira épica ha cantado, influida más por el grandor que por la grandeza.

Una lágrima, el sabor amargo de un beso, la ilusión desvanecida, el ensueño disipado, la triste idea de una vida estéril, de un destino incumplido, de una lucha inútil, todo eso que es nuestro, nuestro íntimamente, miseria de nuestro ser, dolor de la existencia, que postra nuestras almas y aniquila nuestros pechos : hé aquí los elementos de la tragedia nueva, del drama de nuestra moderna vida.

Maeterlinck [sic], descendiendo de Carlyle, Ruysbrouk y Emerson ha sido el apóstol [...] " (1)

El número 1 de " Nuestro tiempo ", de enero de 1901, en la sección " Revista de revistas ", presentaba " Un nuevo drama de Maeterlinck ", sin mencionar al autor de la reseña. Se trataba, en efecto, de una reseña de un artículo publicado en la revista londinense " Fortnightly Review ", bajo la firma de cierto Señor Soissons, referente a Maeterlinck y su obra " Barba Azul y Aryana " (2).

En febrero de 1901, " La Lectura ", revista de ciencias y de artes, presentaba " El teatro en el extranjero ", bajo la pluma de Leonardo Labiada. Además de Ibsen y D'Annunzio, Maeter-

(1) Tomás Orts-Ramos, " Gabriel D'Annunzio ", en " Vida nueva ", número del 11 de marzo de 1900.

(2) " Un nuevo drama de Maeterlinck ", en la sección " Revista de revistas " de " Nuestro tiempo ", 1901, enero, número 1, página 103.

linck era mencionado :

" Y de Bélgica, entre la humareda negra, se levantan las evocaciones de Maeterlinck, que se presentan ante nosotros y nos acosan como personajes de pesadilla, seres de un mundo ignoto, que á manera de fantasmas se deslizan por la escena y luego nos persiguen, con la tenacidad del misterioso que en vano intentamos descifrar ; figurillas místicas y abobadas, sin expresión, sin alma." (1)

" Electra ", revista que alcanzó unos escasos siete números y es casi imposible encontrar en España (2), publicó " Interior " de Maeterlinck en traducción anónima (3), de la cual volveré a hablar en el capítulo dedicado a Valle-Inclán y Maeterlinck.

Al año siguiente, " Gente vieja ", pintoresca revista reacia a toda novedad y cuyos colaboradores, todos mayores de cincuenta años, se agrupaban en torno a Juan Valero de Tornos (cincuenta y ocho años en diciembre de 1900), publicó una encuesta sobre el modernismo : " ¿Qué es el Modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular ? ", con respuesta de Gonzalo Guasp que, incidentalmente, hablaba de Maeterlinck a propósito de " El loco Dios ", de Echegaray :

" ¿Qué representa " El loco Dios " donde el genial Echegaray ha imitado ó coincidido con ciertos procedimientos técnicos de Maeterlinck, claramente expuestos en " Pelleas y Melisende " [sic] ?" (4)

" La Lectura ", ya citada, en su número de septiembre de 1902, publicaba un artículo de Ramón Pérez de Ayala sobre Emilio Verhaeren, en el cual el autor citaba a Maeterlinck(5).

(1) Leonardo Labiada, " El teatro en el extranjero ", en " La Lectura ", 1901, febrero, número 2, página 72.

(2) La Hemeroteca Municipal de Madrid posee los cinco primeros números y , según Domingo Paniagua, " Revistas culturales contemporáneas ", volumen I : (1897-1912) De " Germinal " a " Prometeo ", Madrid, Ed. Punta Europa, 1964, 104 páginas, página 88, nota, los números 6 y 7 no se pueden conseguir sino en Gran Bretaña.

(3) En el número 3, del 30 de marzo de 1901.

(4) Respuesta de Gonzalo Guasp a la encuesta, en " Gente vieja ", 1902, 30 de junio, número 56, página 2.

(5) Ramón Pérez de Ayala, " Emilio Verhaeren ", en " La Lectura ", 1902, septiembre, número 10, páginas 31 a 33.

En diciembre de 1902, en la misma revista, Antonio Palome-
ro reseñaba " Alma triunfante " de Jacinto Benavente, que rela-
cionaba con Maeterlinck :

" Es, en fin, " Alma triunfante " una admirable crea-
ción de ese teatro moderno [...] y definitivamente
creado por Maeterlinck en Interior y La Intrusa." (1)

En enero del año siguiente, la misma revista, en su espacio
dedicado al " Teatro extranjero ", citaba a Maeterlinck y su
éxito en Inglaterra :

" El autor belga se dispone a escribir una obra para
el actor inglés Martin Harvey, el cual la representa-
rá en Londres en la temporada del año próximo." (2)

Al mes siguiente, el mismo espacio de la misma revista
aludía al éxito extraordinario de " Monna Vanna ", de Maeter-
linck, en el Deutsches Theater de Berlín (3).

La revista " Helios ", de la cual Guillermo Díaz-Plaja ha
escrito : " Helios es el gran esfuerzo del Modernismo por darse
una tribuna pública, decorosa e independiente. El pa-
pel que en ella representa Juan Ramón Jiménez es de
primera línea, y si el manifiesto que aparece en el
número inicial va encabezado por el nombre de Pedro
González Blanco, bien pronto este escritor, atraído
por mil difusas extravagancias, abandona el grupo y,
al iniciar el volumen III (1904), ya figura Juan Ramón
Jiménez a la cabeza de esta brillante ^{y decorosa} pléyade de escri-
tores." (4)

publicó, en sus catorce números (de abril de 1903 a mayo de
1904), varias informaciones sobre Maeterlinck.

El número 1 (abril de 1903) aportaba ya una traducción
anónima de " Lo porvenir ", texto en el cual Maeterlinck se
sorprendía del escaso conocimiento que el hombre tiene de su
futuro, a la vez que esperaba, para los próximos años, una
ciencia del porvenir.(5).

(1) En " La Lectura ", 1902, diciembre, páginas 514 a 518, pá-
gina 518.

(2) En " La Lectura ", 1903, enero, páginas 108 a 110, página
108 .

(3) En " La Lectura ", 1903, febrero, página 275. .

(4) Guillermo Díaz-Plaja, " Juan Ramón Jiménez y Rubén Darío ",
en " Clavileno ", Madrid, 1956, noviembre-diciembre, número
42, páginas 9 a 16, página 11.

(5) Mauricio Maeterlinck, " Lo porvenir ", en " Helios ", 1903,
abril, número 1, páginas 81 a 91.

Encargado de la " Información literaria " de la misma revista, Raimundo de Peñafort defendía el simbolismo y rechazaba la acusación de frialdad lanzada a su respecto, sirviéndose de Maeterlinck : " ¿ Frío el apasionado drama de Pelléas y Melisande ? " (1)

El número 2 de " Helios " reseñaba un artículo maeterlinckiano publicado en " La Revue Bleue ", y titulado " El Templo del azar ", aludiendo al Casino de Monte-Carlo (2).

En el número 4, Gregorio Martínez Sierra presentaba el teatro de Galdós, calibrando sus deficiencias respecto a otros dramaturgos. Señalando que, en muchos dramaturgos, las primeras frases " imponen no sólo el ambiente, sino el espíritu de todo un drama " (3), citaba las primeras réplicas de Maeterlinck en " Alladine et Palomides ", y añadía :

" [...] y la melancolía punzante de todo el drama hiere con la saeta de estas pocas palabras el alma del que escucha ; vence." (4)

deplorando que no hubiera nada de eso en Galdós.

El mismo número de " Helios " veía la publicación de la reseña de un artículo de un Señor Paul Flat en " La Revue Bleue ", artículo referente a " Joyzelle ", nueva obra del simbolista belga. El articulista francés se mostraba reticente a esta obra :

" A pesar de toda su fuerza dramática y la riqueza poética de su léxico, los sentimientos, las emociones que Maeterlinck quiere traducir á lenguaje humano son tan irreales, tan perfectamente contrarios á los que ordinariamente nos presenta la Vida, que dan en ciertas ocasiones la sensación de una retórica fría y rebuscada." (5)

En el número 5 de " Helios ", Ramón Pérez de Ayala ofrecía una obrita de la cual hablaré en el capítulo correspondiente a este autor. " La dama negra ", titulada " Tragedia de ensueño ", estaba escrita bajo el sello del más puro Maeterlinck, tan-

(1) Raimundo de Peñafort, " El humanismo ", en " Helios ", 1903, abril, número 1, página 107.

(2) Mauricio Maeterlinck, " El Templo del azar ", en " Helios ", 1903, mayo, número 2, páginas 254 a 256.

(3) Gregorio Martínez Sierra, " Galdós ", en " Helios ", 1903, julio, número 4, páginas 401 a 411, página 409.

(4) Ibidem, página 409.

(5) En " Helios ", 1903, julio, número 4, páginas 503 y 504, página 504.

to en personajes como en ambientación (paisaje, perros aullando a la muerte, miedos) y estilo (réplicas entrecortadas, por ejemplo).

Abandonemos " Helios " por unos momentos ! 1903 y 1904 parecen ser los años en que la personalidad literaria de Maeterlinck produce el mayor impacto en las letras españolas. Al menos así dan fe las revistas.

En el número de septiembre de 1904 de " La Lectura ", Ramón Pérez de Ayala publicaba lo que podemos llamar la mejor semblanza - hasta aquella fecha - del autor belga, que presentaré en el capítulo dedicado a este autor.

A su vez, Pedro González Blanco escribía un largo artículo de presentación de Mauricio Maeterlinck, en el número de noviembre de 1903 de la revista " Nuestro tiempo ". A grandes rasgos, definía las ideas básicas de Maeterlinck en cuanto a estética y moral y presentaba a los personajes del primer teatro maeterlinckiano, empleando textos de " La Sagesse et la Destinée ". Seguía recalcando la influencia del místico flamenco Ruysbroeck sobre Maeterlinck y terminaba con una traducción de " El Templo del azar ", texto maeterlinckiano dedicado al Casino de Monte-Carlo (1).

Volviendo a " Helios ", el número de enero de 1904 (2) publicaba una reseña de un texto maeterlinckiano publicado en " Century Illustrated Magazine ", cuyo tema eran los crisantemos. La revista española citaba algunos extractos.

En la reseña de revistas del número siguiente de " Helios " (3), se hablaba de un artículo de Viriato Díaz Pérez en " Sophia ", revista teosófica madrileña, cuyo título era " Supernaturalismo práctico ". El autor calificaba a Maeterlinck de místico.

(1) Pedro González Blanco, " Mauricio Maeterlinck ", en " Nuestro tiempo ", 1903, noviembre, número 35, páginas 599 a 605.

(2) En " Helios ", 1904, enero, número 10, páginas 127-128.

(3) En " Helios ", 1904, febrero, número 11, páginas 253 a 256.

En el número de marzo de 1904 de "Helios", Emilia Pardo Bazán hablaba de los escritores nuevos, y de la influencia de Maeterlinck - entre otros - :

" Los libros de los jóvenes son, en general, cortos de resuello ; revelan fatiga, y proclaman a cada página lo inútil del esfuerzo y la vanidad de todo. Muestrase esta generación imbuida de pesimismo, con ráfagas de misticismo católico á la moderna (sin fe ni prácticas), y propende á un neorromanticismo que transparenta las influencias mentales del Norte - Nietzsche, Schopenhauer, Maeterlinck - autores que aquí circulan en traducciones." (1)

En " Alma española " del 17 de marzo de 1904, un articulista escondido bajo el seudónimo de " Clavigero ", quería demostrar la naturaleza esencialmente poética del simbolismo y, asimilando abusivamente la poesía al verso y la ausencia de poesía a la prosa, escribía :

" Maeterlinck ha escrito dramas que, así de primeras, parecen hechos en prosa ; pero no se necesita mucha perspicacia ni excelente oído para ver y apreciar que están escritos en versos de diferente unidad métrica, sabiamente acoplados. La princesse Maleine apareció en su primera edición en versos libres, y en la segunda en prosa, una prosa que es apariencia tipográfica." (2)

En el mismo número de " Alma española ", Gabriel Araceli presentaba a " Maeterlinck. Con ocasión de su próximo viaje a España " (3). Hablaba de su sentido del misterio, afirmaba que Maeterlinck, felizmente, no hacía psicología a la Francesa ni estaba afiliado a ninguna política y lo definía, ante todo, como un artista.

" Misterio : he aquí la palabra á cuya mágica evocación han surgido en la mente del gran escritor flamenco las ideas de sus libros filosóficos y los argumentos de sus obras dramáticas. [...] Inútil sería buscar en sus almas rudimentarias la psicología complicada y sutil tan del gusto de los modernos autores ultrapiresnaicos. La mayoría de ellos son buenos y sencillos y al obrar mal van impulsados por una fuerza desconocida imposible de resistir [...]"

(1) Emilia Pardo Bazán, " La nueva generación de novelistas y cuentistas en España ", en " Helios ", 1904, marzo, número 12, página 238.

(2) " Clavigero ", " Pláticas ", en " Alma española ", 1904, 6 de marzo, número 17, páginas 4 a 6, página 5.

(3) Ibidem, página 13.

Resulta de ese culto exagerado por el misterio, la ausencia absoluta en las obras de Maeterlinck de todo lo que preocupa en la actualidad á los escritores del mundo entero. Encerrado en su filosofía fatalista, reconociendo la existencia de una fuerza sobrenatural que domina á los seres y á las cosas, no puede encontrar remedio para ninguna de las calamidades que afligen hoy á la humanidad y que mañana continuarán afligiéndola [...]

Filosofía cómoda, descensada y fácil, sería inadmisible de no presentárnosla revestida de tan lindo ropaje como el que Maeterlinck emplea en sus obras. Prosa admirable es la suya, alcanzando casi siempre ritmo y armonía maravillosos. [...]

Filosofía, ideas, máximas; todo ello es muy hermoso; todo ello es admirable en la obra del escritor flamenco; pero nada lo es tanto como su prosa [...]"

(1)

En el siguiente número de "Alma española", Antonio Zozaya, en una sección denominada "Lirismos", pretendía conjurar el pretendido peligro que Maeterlinck podía hacer pesar sobre la juventud española:

"Tome un diario que Maeterlinck ejerza una deplorable influencia sobre nuestra juventud. Me atrevo a sostener que esa juventud conoce ya el teatro de Maeterlinck y tiene además personalidad propia." (2)

Gregorio Martínez Sierra, en el mismo número de "Alma española", presentaba a Maeterlinck en un texto que tendré ocasión de mencionar en el artículo correspondiente.

Aunque no he querido buscar en periódicos, no puedo dejar de mencionar el largo artículo que escribió José Ortega y Gasset sobre Maeterlinck y que publicó en "El Imparcial" del 14 de marzo de 1904. Decía así:

"El cosas pasan en nuestro derredor que no acertamos a explicar. Nos envuelve lo desconocido. [...] Aunque cultiveros el escepticismo más perfecto, aunque empapeemos los sentidos en todos los placeres, aunque cerremos a fuerza de razonamiento las ventanas de nuestro interior, el "misterio" nos acosará, nos tormentará, susurrará en derredor como un enjambre de abejas invisibles, y en el paroxismo del sufrimiento o del goce notaremos una llamada, una sugestión que nos da una noticia que nos previene que va a pasar algo.

que nos recuerda,

(1) Gabriel Araceli, "Maeterlinck. Con ocasión de su próximo viaje a España", en "Alma española", 1904, 5 de marzo, número 17, página 13. Viaje que Maeterlinck no realizó.

(2) Antonio Zozaya, "Lirismos", en "Alma española", 1904, 13 de marzo, número 18, páginas 4-5, página 4.

Y es que existe una vida que está bajo la conciencia : en ese oscuro recinto inexplorable alientan instintos que no conocemos; allí llegan sensaciones de que no nos damos cuenta; en él se realiza todo género de operaciones fisiológicas y psíquicas de que únicamente percibimos los resultados.

Esta es la teoría de Maeterlinck. " Cuando tenemos algo que decirnos realmente importante, nos hallamos obligados a callarnos."

En los dramas de Maeterlinck - excepción hecha de " Donna Vanna " que no pertenece a la manera genuina del autor belga - los personajes salmodian frases cadenciosas, tenues y sencillas hasta parecer infantiles; lo que estas frases dicen no tiene importancia : son esbozos de ideas, razonamientos vagos expresados en forma primitiva. Las visiones magníficas están al margen. Cada palabra es una sugestión, cada diálogo es una llave de oro que abre el jardín de los sueños, el reino del misterio ante nuestros ojos medrosos.

Por eso puede hablarse de los dramas de Maeterlinck como de obras musicales.

Si tuviera espacio, trataría de mostrar cuánto hay de español en este misticismo de Maeterlinck." (1)

En medio de la avalancha de comentarios laudatorios, alguna vez debía oírse una disonancia, como en esta reseña de " Donna Vanna " y " Joyzelle ", interpretados por la Compañía de Georgette Leblanc. El cronista teatral habitual de la revista " Gente vieja ", ya mencionada, cronista que escribía bajo el pseudónimo de " Uno que fué amigo de Barrutia ", presentaba una opinión desfavorable, insistiendo en la sensación de aburrimiento que le habían producido las dos obras y afirmando que no había nada nuevo en ellas (2).

En 1904 todavía, en el número de abril de " Helios ", se rescataba un artículo de " The Theosophical Review " sobre Walt Whitman, por el Genor Woodward (artículo que había sido publicado en castellano en la revista madrileña " Sophia "). Del poeta americano, se decía :

" Su idealidad y su mismo misticismo, aunque sin la intensidad y originalidad asombrosa que caracteriza al del gran Maeterlinck [...] " (3)

(1) José Ortega y Gasset, " El poeta del misterio ", en " El Imparcial ", 1904, 14 de marzo, página 28 a 32. En " obras completas ", Madrid, Revista de Occidente, 1961, 5a. ed., tomo I (1902-1916), 574 páginas, páginas 29 a 31.

(2) En " Gente vieja ", 1904, 13 de marzo, número 103, página 7.

(3) En " Helios ", 1904, abril, número 13, página 470.

Ya en 1905, una nueva revista, "La República de las Letras", cuyos redactores eran Vicente Blasco Ibañez, Luis Moroto, Pedro González-Blanco y Rafael Urbano, ofrecía a sus lectores, del número 1 (6 de mayo de 1905) al número 14 (9 de agosto de 1905), la traducción de "El Templo sepultado" de Maeterlinck, sin nombre de traductor. Después de ofrecer el capítulo titulado "La Justicia" hasta el número 13, a partir del número 14, se pasaba a otro capítulo, "La evolución del misterio".

El mismo número de dicha revista presentaba otra traducción anónima de un texto maeterlinckiano, "El sufragio universal".

Notemos, de paso, que en su número 10 (8 de julio de 1905), algún colaborador de la revista firmaba un artículo dedicado a "Azorín" con el pseudónimo muy maeterlinckiano de "Joyzelle".

Al año siguiente, 1906, un artículo de Angel Guerra se publicaba en "La Ilustración española y americana", donde el autor estudiaba "La evolución de la estética teatral".

Con cierta prudencia, Angel Guerra se mostraba poco partidario de las nuevas tendencias al estilo de Maeterlinck o de D'Annunzio, y opinaba que este tipo de arte debía de ser transitorio. De todas formas, las pasiones seguirían siendo el fundamento de la expresión teatral:

"La vida, con su dinámica traducida en hechos, constituirá en la obra escénica la mayor fuerza y la conquistada por el sentimiento de las almas." (1)

Concretamente, de Maeterlinck, decía:

"Quizás en esta corriente encontrada de tendencias estéticas en el curso de la evolución teatral, ninguna personalidad surja tan extraña, con tanto relieve singularísimo, como Maeterlinck [...]. Su estética es rara, como también su psicologismo. [...] Una tristeza infinita y un profundo terror estremece con escalofrío trágico las obras teatrales de Maeterlinck.

La acción escénica nada nos dice, ni obra sobre nuestro emotivismo, ni tampoco acosa nuestra sensibilidad nerviosa. En cambio, al asimilarnos los estados de alma que sugiere, estados de inconsciencia, de intranquilidad espiritual, de incertidumbre, la sugestión de lo desconocido, pesando tremendamente sobre nuestro espíritu, lo llena de miedo y de una angustia inexplicables. Siguiendo ese vivir misterioso de los héroes de Maeterlinck, el ánimo duda, tiembla, pena adolorido,

(1) Angel Guerra, "La evolución de la estética teatral", *En "La Ilustración española y americana"*, 1906, 15 de marzo, año L, número 10, páginas 166-167, página 167.

sin poder sacudir la torturante obsesión que ha conseguido adueñarse de él." (1)

En junio de 1907, " Nuestro tiempo " publicaba la reseña, por Luis de Terán, de un artículo de Nicolás Segur sobre Maeterlinck, en " La Revue ". Artículo que estudiaba el pesimismo y el escepticismo del dramaturgo y pensador belga. Luis de Terán aludía " a la creencia manifestada por Maeterlinck, en distintas ocasiones, de que la próxima gran etapa de la ciencia, que la inmensa conquista del porvenir, será la revelación del alma." (2)

Ponía también de relieve el crítico, por último, " el reciente optimismo de Maeterlinck, quien trata, con razones místicas, de restablecer las antiguas potencias de la justicia, de la bondad, de la pureza, del amor sobre todo, y de darnos una especie de estoicismo moderno." (3)

En el mismo año 1907, la revista " Renacimiento " dió a conocer una traducción de " Los Aveugles " (4).

" Prometeo ", con sus 38 números, de noviembre de 1908 a febrero de 1912, marcó, en las revistas madrileñas, el apogeo de la moda Maeterlinck. Dirigida por Javier Gómez de la Serna, hasta septiembre de 1909 (número XI), fue cedida después por éste a su hijo Ramón. Socialmente, la revista quiso ser de tendencia izquierdista y muy abierta a las corrientes de pensamiento europeas.

Además de varias traducciones de Maeterlinck a lo largo de su trayectoria, como " Miradas " (5), " Aladina y Palomides " (6) y " La medida de las horas " (7), además de presentar a su

(1) Angel Guerra, ibidem, página 166.

(2) En " Nuestro Tiempo ", junio de 1907, número 101, página 421.

(3) Ibidem, página 421.

(4) Esta revista alcanzó ocho números, de marzo de 1907 a diciembre del mismo año. No he podido encontrar el número en el cual se publicó esta traducción. Por lo tanto, cito por Domingo Panigua, " Revistas culturales contemporáneas ", obra citada, página 155.

(5) " Miradas " fue publicado en " Prometeo ", agosto de 1909, número X, páginas 32 a 34, en traducción de Ricardo Baeza.

(6) " Aladina y Palomides " fue publicado en el número XVIII, en 1910, en traducción de Elvira y Ricardo Baeza.

(7) " La medida de las horas " fue publicado en el número XXVIIII, en 1910, páginas 193 a 198.

público varias obras teatrales del mismo director Ramón Gómez de la Serna, obras con reminiscencias maeterlinckianas (tal como lo veremos en el capítulo dedicado al creador de la greguería), la revista publicó varios artículos con referencias a Maeterlinck.

Así, el número V, de marzo de 1900, número de homenaje a Larra, llevaba un artículo de José Francés dedicado a " El primer romántico ". Hablando de su muerte, empleaba el término " La Intrusa ", dando así por generalmente aceptado el vocablo en su semántica maeterlinckiana (1).

En el número XIII, A. Herrero-Miguel escribía un artículo titulado " A través del misterio ". Extraño texto en el cual un espectro, el espíritu de Maeterlinck, hablaba a unos esqueletos, aunque la lección que se desprendía de sus palabras parecía más nietzscheana que maeterlinckiana. (2).

El número XXIII hacía propaganda para el " Teatro de Arte " de próxima inauguración (enero de 1911) y daba a conocer el programa de la primera representación : " Cuento de amor ", de Shakespeare, en traducción de Jacinto Benavente ; " El desafío de Juan Rana ", de Calderón ; y " Los Ciegos ", de Maeterlinck, en traducción de Rafael Urbano (3).

El articulista anónimo añadía :

" En la compañía, ya formada, hay delicadas figuras de mujer, frente a las que se evocan sin temor los papeles más irrepresentables, los de esas mujeres de Maeterlinck, de Ibsen y de Strindberg, que parecían no tener encarnadura a propósito [...] " (4)

En el número XXXVII, Ramón Basterra presentaba a otro simbolista belga, Emile Verhaeren, y añadía una breve semblanza de Maeterlinck :

" Y un otro se tiene quieto, con los brazos pegados al busto. Apenas testificaría su figura silenciosa y pensativa la emoción secreta en que arde, sino por la fei-

(1) José Francés, " El primer romántico ", en " Prometeo ", 1900, marzo, número V, página 35.

(2) A. Herrero-Miguel, " A través del misterio ", en " Prometeo ", 1910, número XIII, páginas 60-61.

(3) En el número XXIII, 1910, páginas 879 y siguientes.

(4) *Ibidem*, página 880.

viente llama misteriosa que palpita en sus ojos : Maeterlinck." (1)

En su número de febrero de 1911, la revista " La Lectura " publicaba la reseña, por José Sánchez Rojas, de un artículo italiano sobre " María Magdalena ", de Maeterlinck, y señalaba que " María Magdalena inicia otra etapa de la evolución maeterlinckiana " (2).

En los años siguientes, la boca de Maeterlinck iba a declinar ya, y las revistas reflejarían esta pérdida de entusiasmo, introduciendo en sus comentarios un cierto tono de distanciamiento, sino de crítica.

El artículo de José Deleito y Piñuelo, publicado en el número de enero de 1912 de " La Lectura ", esbozaba ya, tal vez, esta inflexión nueva, aunque estaba redactado con una prudencia que podía todavía parecer algo laudatoria. Escribía :

" Con Maeterlinck el espíritu remontó su vuelo alto, muy alto ; a la región azul, donde las figuras esfuman sus contornos en nimbos de niebla, donde las creaciones aladas del ensueño viven en forma luminosa y transparente. Su psicologismo escudriña los más íntimos repliegues de las almas, apartándolas de cuanto es material, para verlas en toda su diáfana plenitud, como las veían en sus éxtasis nuestros ascetas ; y, despreciando lo visible, suspira por lo ignorado y recóndito, por la perdurable incógnita del más allá, por la ola del misterio que envuelve nuestra vida.

Lo característico de su dramaturgia es estudiar poéticamente ese mundo íntimo de angustias y terrores sin causa, de acciones sin objeto, de influjos distantes, de atracciones irresistibles, de augurios clarividentes, de intuiciones extrañas : mundo que, substrayéndose a la habitual experiencia, constituye un filón científico de fuerzas ignotas, y un campo abierto para la obsesión de lo maravilloso, que sigue arrullando aún el sueño infantil de la humanidad.

Cuando en L'Intruse agoniza una mujer enferma, en su instante postrero, todo parece estremecido por la vista de alguien invisible y aterrador : los ruiseñores callan de pronto, los cisnes se espantan, agazábase el perro en su cuchitril, las rosas se deshojan, la lámpara se apaga, el viento gime. En el jardín no ha entrado nadie, y, sin embargo, se ha sentido el paso inmate-

(1) Ramón Basterri, " Verhaeren ", en " Prometeo ", número XXXVII, páginas 115 a 117, página 116.

(2) En " La Lectura ", 1911, febrero, páginas 274 a 275, página 274.

rial de la Muerte, de la Intrusa.

Así es todo el teatro de Maeterlinck : siniestro y estremecedor como una visión de fiebre." (1)

El número de noviembre de 1912 de la misma revista " La Lectura " reseñaba un artículo del Señor Dumont-Wilden, periodista belga poco inclinado a apreciar la obra maeterlinckiana. En este artículo, publicado en " La Nouvelle Revue Française ", el periodista comparaba a Maeterlinck con el escritor francés Bernardin de Saint-Pierre. La reseña publicada en " La Lectura " decía :

" Los dos han inventado una especie de religión cómoda para uso de los que no la tengan. Descubriendo en las ciencias naturales el ideal de que nuestro tiempo experimenta el deseo, han sacado de él las razones para creer, esperar y moralizar.

Su filosofía es una filosofía sin lágrimas, que se limita a hacer compatibles los problemas trágicos que desarrolla con el sonriente estoicismo a que quiere atenerse. El sabio, para él, es el hombre feliz. [...] filosofía simplista que solamente ha podido tener éxito en una época de dolorosa incertidumbre. [...] Su obra vivirá acaso en la historia de las ideas como una exacta representación del ideal barato actual." (2)

" La Lectura " de mayo de 1913 publicaba un texto extenso de Julián Juderías sobre " La muerte ", el último libro de Maeterlinck. Sin dejar de apreciar los valores temáticos del libro, Julián Juderías no se privaba de poner reparos al estilo y a las conclusiones del escritor.

" [...] se está operando en el seno de la prosaica sociedad contemporánea - más atenta de gozar de esta vida que a pensar en la venidera - una evolución en sentido espiritualista." (3)

Prueba de ello era el éxito del libro de Maeterlinck.

" Según Maeterlinck, la supervivencia con nuestra conciencia actual es tan incomprensible y tan imposible como la destrucción, la desaparición absoluta. Lo más probable es, pues, la supervivencia sin conciencia.

De suerte que, después de leer el admirable libro de Maeterlinck, nos hallamos, poco más o menos, lo mismo que antes. Podemos aceptar la hipótesis que más nos

(1) José Delcinto y Plinuelo, " La tristeza de la literatura contemporánea ", en " La Lectura ", 1912, enero, páginas 26 a 44, página 27.

(2) En " La Lectura ", 1912, noviembre, páginas 331 y 332.

(3) Julián Juderías, " La muerte, según Maeterlinck ", en " La Lectura ", 1913, mayo, páginas 34 a 45, página 34.

convenga y, claro es, aceptaremos la más grata, la que él nos expone, la de vivir en los sublimes espacios, infinitos, sin las miserables preocupaciones de la tierra engrandeciéndonos cada vez más con la contemplación de misterios - que ya no lo serán - a cuyo lado son juegos infantiles las mayores especulaciones de la Ciencia. " (1)

Además de la reseña de uno de sus libros (2), los dos últimos artículos que he localizado en las revistas madrileñas antes del fin de la primera guerra mundial ya no son más que sencillas menciones del papel de Maeterlinck en la literatura francesa y de sus aportaciones (a la par con otros escritores flamencos y extranjeros) a la misma.

Así es la reseña de un artículo anónimo de la revista "Les Amitiés françaises", " Los escritores flamencos en la literatura francesa " (3), reseña publicada en " Nuestro Tiempo " de abril de 1914 : " Reunir lo que acerca de él [Verhaeren] y de Maeterlinck se ha escrito, constituiría el más sugestivo de los trabajos que pueden emprenderse. [...] Uno y otro merecen el título de escritores universales por su genio, pero también porque sin deformar sus temperamento septentrionales, los han flexibilizado por la cultura francesa.

La literatura debígnorar en ocasiones las fronteras. Ya que allende el Rhin se quiere conceder la naturalización de alemanes a Verhaeren y a Maeterlinck, sepamos adoptarlos en Francia en consideración a que ilustran nuestra lengua y nuestra cultura y la extienden hasta los más remotos continentes. Ello es un acto de cortesía y una verdadera deuda de honor." (4)

Lo mismo puede decirse del artículo de José Subirá sobre Emile Verhaeren, publicado en la misma revista " Nuestro Tiempo " de marzo de 1917 :

" Cabe decir que la poesía francesa contemporánea cuenta con numerosos artistas salientes ; pero sólo con dos sobresalientes. Este diunviro está formado por

(1) Julián Juderías, *ibidem*, páginas 44 y 45.

(2) Reseña de " El heroísmo ", libro de Maeterlinck publicado en Buenos Aires. En " La Lectura ", 1915, septiembre, páginas 92 a 97.

(3) En " Nuestro Tiempo ", 1914, abril, páginas 115 a 117.

(4) *Ibidem*, página 117.

Maurice Maeterlinck y Emile Verharen, es decir, por personas que no tienen de francés ni el apellido ni la sangre, pues ambos son belgas y ambos han nacido en el país flamenco.

A Maeterlinck no hay quien lo desconozca, porque su teatro ha dado la vuelta al mundo. Todos saben que procede por deducción y por simplificación; que su grandeza está más en lo que calla que en lo que dice y en lo que hace presentir que en lo que pone de relieve. Todos le admiran como gran pintor de almas, del igual modo que admiran a Rubens, su compatriota, como gran pintor de cuerpos." (1)

Así, hemos podido ver cómo el nombre de Maeterlinck llegó a ser difundido en las revistas madrileñas con un retraso de media década, si no más, respecto a su boga en Barcelona.

Su fama alcanzó su punto algido entre los años 1903 y 1904, para decaer al finalizar la primera guerra mundial, y perderse.

(1) En " Nuestro Tiempo ", 1917, marzo, número 219, páginas 289 a 302, páginas 289-290.

CAPITULO 4 :

UNAMUNO Y MAETERLINCK.

Maeterlinck Llegó

- Página 65 : No hay " influencias " en Unamuno.
- Página 65 : Presentación de las ideas unamunianas sobre " La regeneración del teatro español ". Posibles relaciones con las teorías teatrales desarrolladas en " Le Trésor des Humbles " o con el primer teatro de Maeterlinck.
- Página 69 : Continuo interés de Unamuno por la transformación del teatro.
- Página 72 : Reminiscencias maeterlinckianas en " La Venda ", y algunas más.
- Página 75 : Conclusiones.

Hablando de Unamuno y tratando de posibles relaciones con otros autores, el estudioso parte de premisas claras. Como bien tituló el Profesor Francisco Ynduráin un artículo suyo, empleando palabras de Goethe (" Die Wahlverwandtschaften "), es exactamente lo que podemos encontrar : afinidades electivas (1). En efecto, se sabe (2) que Unamuno nunca leía a otros autores sino para mejor conocerse a sí mismo, bien por vía de refutación, bien por corroboración. Por lo tanto, todo menos " influencias ".

* * *

Las primeras obras de Maeterlinck empezaron a ser conocidas en España cuando - ¡extraña coincidencia !- Unamuno empezaba a mostrar honda preocupación por una reforma completa del teatro nacional ; y más que reforma, regeneración.

(1) Ver Francisco Ynduráin, " Afinidades electivas : Unamuno y Holmes ", en " Clásicos modernos ", Madrid, Gredos, colección Campo abierto, 1962, 230 páginas, páginas 28 a 58. No gozaré del placer que tuvo el Profesor Ynduráin para su estudio, ya que ningún libro de Maeterlinck figuró nunca en la biblioteca del maestro. Al menos, así lo aseguró la actual bibliotecaria de la Universidad de Salamanca, Teresa Santander Rodríguez, en una carta que me mandó. Sin embargo, como lo indican Mario J. Valdés y María Elena de Valdés, el catálogo de libros leídos que Unamuno mantuvo de 1900 a 1917 señala como libro leído " La mort ", de Maeterlinck, París, Charpentier, 1913, aunque este volumen no figura en ninguno de los fondos unamunianos actualmente existentes. Ver Mario J. Valdés y María Elena de Valdés, " An Unamuno source book. A catalogue of readings and acquisitions with an introductory essay on Unamuno's dialectical enquiry ", University of Toronto Press, 1973, XXXVIII + 303 páginas, página 147.

(2) Julián Marías lo ha recordado : " Unamuno nunca va al libro comentado ; no penetra en él, no intenta transmigrar al punto de vista de su autor ; más bien lo atrae hacia sí y busca en él las resonancias de los rumores de su propia alma ; de ahí su curiosa impermeabilidad ante multitud de escritores, ante épocas enteras : Unamuno sólo percibía un repertorio reducido de notas, ciertamente de las más entrañables, pero era sordo para todo lo rigurosamente ajeno ; de ahí cierta monotonía que se advierte en sus comentarios, los cuales vienen a parar siempre al centro de su íntima preocupación ; los " temas " sólo le sirven para arrancar nuevos destellos a su personalidad." En " Filosofía española actual ", Madrid, Ed. Espasa-Calpe, colección Austral, n° 804, 1973, 5a. edición, 147 páginas, páginas 54-55 (1a. edición : 1948). Y François Meyer, " L'ontologie de l'ignel de Unamuno ", París, P.U.V., tesis para el doctorado en Letras, 1955, XII + 125 páginas, página 100, ha añadido : " Les références unamuniennes sont souvent des prélèvements tout formels [...] qui ne supposent pas une assimilation profonde de la pensée d'autrui."

Fue en julio del 1896 cuando Unamuno escribió su famoso artículo sobre "La regeneración del teatro español" (1). Establecía un certero diagnóstico de los males que, a la sazón, achacaban al teatro vigente en Madrid. Fundamentalmente se trataba, según él, de un teatro para actores o actrices, desconectado de toda realidad.

"Este y no otro es hoy en España el mal mayor del teatro: el convencionalismo del cromó teatral. Fórmase los autores dramáticos en el teatro y a él sacan el mundo teatral: es el teatro teatro de teatro, una muerte, y peste que se agrava cuando se escribe para tal actor ó actriz, mal ya antiguo, puesto que Cervantes lo denunciaba (en el cap. 48 de la 1a. parte del Quijote), y según todas las apariencias, nada menos que en Lope." (2)

De las tendencias nuevas, ¿qué se podía esperar? No mucho, ya que Unamuno las resumía en el culto de - usando palabras suyas - la "hechología" y las "psicologuías":

"El convencionalismo terrible es la invasión en el teatro de la hechología, porque si de algo carece el hechólogo de toda laya es el sentido dramático de la realidad." (3)

"Otra característica de las tendencias modernas es la irrupción en el teatro del psicologismo y de las psicologuías con él." (4)

"Todo teatro grande es psicología espontánea como la realidad misma; en los dramas no debe haber psicología, sino psique, alma." (5)

Su solución, por romántica que nos parezca y fundada sobre el concepto de "pueblo" (concepto de difícil manejo y algo ilusorio tendría algún eco en las Misiones Pedagógicas de Alejandro Casona en "La Barraca" de Federico García Lorca (6). Escribía:

(1) Escrito en julio de 1896. Publicado en la edición de "Ensayos en siete volúmenes, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1916-1917

(2) Miguel de Unamuno, "La regeneración del teatro español", en "Obras completas", Madrid, Edit. Escelicer, tomo I, 1966, 1307 páginas, página 896.

(3) Ibidem, página 901.

(4) Ibidem, página 902.

(5) Ibidem, página 903.

(6) El mismo Unamuno lo confirmará al dar cuenta de las actuaciones de la Barraca, en un artículo "Hablemos de teatro", publicado en el periódico "Ahora" de Madrid, el 9 de septiembre de 1934.

" Todas las tendencias apuntadas concurrirán a la reforma del teatro ; pero su verdadera regeneración está en que vuelva a ser lo que fue, en que se sumerja en su primitiva e íntima esencia, sofocada por el ámbito histórico ; en que se remoce al contacto de su propia plasma germinativa, en que torne a ser popular." (1)

Y terminaba su artículo con la visión final de una representación ideal, comunión en espíritu del pueblo-actor con el pueblo-espectador.

En un breve párrafo anterior, había mostrado interés por la experiencia simbolista :

" Y con el simbolismo, esfuerzo del verdadero espíritu dramático por desasirse de sus mantillas, viene la expresión de lo indeterminado e inorganizado, de lo que escapa a los hechólogos, que ven toda realidad en visión calidoscópica ó a través de libros, etiquetada en fórmulas." (2)

Curiosamente, en el mismo año del artículo de Miguel de Unamuno, Maeterlinck había publicado " Le Trésor des Humbles ", cuyo capítulo " Le tragique quotidien " ofrecía toda una teoría del teatro simbolista, tal y cómo el autor belga lo concebía :

" Il s'agirait plutôt de faire voir ce qu'il y a d'étonnant dans le fait seul de vivre. Il s'agirait plutôt de faire voir l'existence d'une âme en elle-même, au milieu d'une immensité qui n'est jamais inactive. Il s'agirait plutôt de faire entendre, par-dessus les dialogues ordinaires de la raison et des sentiments, le dialogue plus solennel et ininterrompu de l'être et de sa destinée. Il s'agirait plutôt de nous faire suivre les pas hésitants et douloureux d'une vie qui s'approche ou s'éloigne de sa vérité, de sa beauté ou de son Dieu. Il s'agirait encore de nous montrer et de nous faire entendre mille choses analogues que les poètes tragiques nous ont fait entrevoir en passant. Mais voici le point essentiel : ce qu'ils nous ont fait entrevoir en passant, ne pourrait-on tenter de le montrer avant le reste ?" (3)

A manera de conclusión, Maeterlinck añadía que esta concepción no se alejaba del teatro clásico griego, y menos aún del teatro de su maestro Ibsen, concretamente en " Solness el Constructor " :

" Il règne dans ce drame somnambulique [" Solness el Constructor "] je ne sais quelles puissances nouvelles. Tout ce qui s'y dit cache et découvre à la fois les sour-

(1) Miguel de Unamuno, " La regeneración del teatro español ", artículo citado. En " Obras completas ", tomo I, página 904.

(2) Ibidem, página 904.

(3) Maurice Maeterlinck, " Le Trésor des Humbles ", París, Mercure de France, 1896, 313 páginas. Cito por la edición de 1923, misma editorial, 392 páginas, páginas 225 y 226.

ces d'une vie inconnue. Et si nous sommes étonnés par moments, il ne faut pas perdre de vue que notre âme est souvent, à nos pauvres yeux, une puissance très folle et qu'il y a en l'homme bien des régions plus fécondes, plus profondes et plus intéressantes que celles de la raison ou de l'intelligence." (1)

¿Es coincidencia que " Le Trésor des Humbles " fuese publicado el mismo año que el artículo de Unamuno ? No creo que Unamuno, aunque siempre al tanto del movimiento de las publicaciones extranjeras, haya tenido conocimiento de la obra del autor belga en el mismo año de su aparición. Con toda seguridad, Unamuno hablaba de la tendencia que explicitaban las tres obritas de Maeterlinck anteriores a " Le Trésor des Humbles ", versiones prácticas de lo que " Le Trésor des Humbles " ofrecía en teoría.

De cualquier manera, Unamuno conoció y apreció " Le Trésor des Humbles " maeterlinckiano. Prueba de ello, la afirmación incluida en la carta a su amigo Pedro de Múgica el 28 de julio de 1898 : " Le Trésor des Humbles " del belga Maeterlinck es de lo que más gusta [en] moderno francés y está influido en literatura inglesa." (2)

Declaración que volvió a repetir en otra carta, a Rubén Darío esta vez : " De la literatura en lengua francesa me gustan los belgas, como Maeterlinck (en " Le Trésor des Humbles ") y los suizos, como Amiel [..] " (3)

Pero, por otra carta a Pedro de Múgica, anterior a la precedente (6 de febrero de 1897), sabemos que Unamuno había leído ya el teatro de Maeterlinck antes de llegar a conocer " Le Trésor des Humbles ". Siempre atraído por la regeneración de los géneros literarios gastados (recordemos su "nivola" en vez de novela, sus "sonites" en vez de sonetos, y siguiendo el juego de palabras, pero

(1) Maurice Maeterlinck, " Le Trésor des Humbles ", obra citada, página 263.

(2) " Cartas inéditas de Miguel de Unamuno ", recopilación y prólogo de Sergio Fernández Larrain, Santiago de Chile, Edic. Zigzag, 1965, 456 páginas. Cito por la segunda edición, Madrid, Edic. Rodas, 1972, 390 páginas, página 242.

(3) La carta se encuentra en " El archivo de Rubén Darío ", recopilado por Alberto Ghirardo, Buenos Aires, Editorial Losada, 1943, 308 páginas, página 34. Lleva la fecha, probable, de 1899. Andrés Franco, " El teatro de Unamuno ", Madrid, Insula, 1971, 347 páginas, página 268, nota 22, pone fecha del 19 de mayo de 1896. Creo esta fecha algo prematura, ya que " Le Trésor des Humbles " se publicó en el mismo 1896.

con términos de Guillermo de Torre (1), sus "dramas" en vez de dramas), vió toda la novedad de Maeterlinck en contraste con el teatro realista de moda, y con gran acierto empleaba la palabra quizás más adecuada para definirlo : "rêveries".

" Nada de teatro, por Dios, nada de teatro. Nadie debe salirse de su terreno, y yo voy de la novela no al teatro, sino a las meditaciones filosófico-religiosas, a las rêveries al modo de Maeterlinck ó de Schleiermacher. Acabaré escribiendo sermones laicos y libros de meditaciones." (2)

Queda patente, por lo tanto, que su breve párrafo de alabanza al teatro simbolista fue escrito en referencia a las primeras obras de Maeterlinck (3). El autor belga demostraba que, entre tantas piezas de realismo burgués y formulismo psicológico, había cabida para algo que alcanzara más hondas fibras del ser. Sus obras concurrían a la reforma del teatro, aunque no llegasen a la profunda regeneración soñada por Unamuno.

* * *

Aunque se salga algo de los límites de este artículo, querría recordar brevemente el apasionado interés que siempre Unamuno manifestó por esta transformación del género teatral. Creo que, en parte, Maeterlinck le demostraba la posibilidad de cambio.

Empezó en 1896, con el artículo ya citado. El mismo año (1 de diciembre), en otra carta a Pedro de Múgica, declaraba toda su hostilidad hacia el teatro "burgués", con ocasión del estreno de " El señor feudal " de Joaquín Dicenta (4).

(1) Guillermo de Torre, " La difícil universalidad española ", Madrid, Gredos, colección Campo abierto, 1965, 314 páginas, páginas 207 a 210.

(2) " Cartas inéditas de Miguel de Unamuno ", obra citada, página 227.

(3) Y, la verdad sea dicha, a las de Ibsen. Sin embargo, para Unamuno, el nombre de Ibsen, antes que una obra, era evocador de su maestro Kierkegaard, gran admiración de Unamuno, como se sabe. Así lo decía en un artículo de 1907, " Ibsen y Kierkegaard ", publicado en " Mi religión y otros ensayos breves ", Madrid, Renacimiento, 1910. En " Obras completas ", tomo III, página 289 y siguientes. Para las relaciones entre Unamuno e Ibsen, ver Iris M. Zavala, " Unamuno y su teatro de conciencia ", Salamanca, Ediciones de la Universidad, Acta Salmanticensia, Filosofía y Letras, tomo XVII, nº 1, 1963, 224 páginas, páginas 115 a 135, *passim*.

(4) " Cartas inéditas de Miguel de Unamuno ", obra citada, página 222.

Más tarde (9 de diciembre de 1902), escribiera a José María Gabriel y Galán, aconsejándole no leer poesía para hacer poemas, ni teatro :

" Lo que me atrevo a aconsejarle es que lea poesía con parsimonia y en cambio lea libros de ciencia, de filosofía (esto sobre todo), de historia, etc... Mediano dramaturgo saldrá el que lea apenas más que dramas." (1)

En agosto de 1903, escribía una carta a Antonio Machado con las palabras siguientes :

" He perdido la cuenta de las veces que habré hablado y escrito de teatro de teatro, novela de novelas, cuento de cuentos, etc., etc. No voy casi nunca al teatro, y es que no puedo resistirlo ; aquellos personajes que gesticulan y charlan en el tablado, me parecen sacados de otros dramas ó comedias, me hacen el efecto de ser un mundo aparte. Los más de los dramaturgos se forman leyendo dramas y viéndolos representar [C.] Sólo iría al teatro cuando me anunciaran la entrada en él de un " bárbaro " , de un extraño a las tablas.

Huya, sobre todo, del " arte por el arte ", el arte de los artistas, hecho por ellos para ellos solos." (2)

Incluso, llegó a experimentar un profundo disgusto hacia toda forma de expresión dramática - al menos, de las que veía favorecidas por el gusto del público -, como lo expresó en " Soledad ", un artículo de agosto de 1903 :

" [C.] La única verdadera cuestión que existe : la cuestión humana, que es la mía, y la tuya, y la del otro, y la de todos.

[C.] la cuestión humana es la de saber qué habrá de ser de mi conciencia, de la tuya, de la del otro y de la de todos, después de que cada uno de nosotros se muera.

Y ve aquí por qué, disgustado de todo teatro, y sin encontrar consuelo ni deleite en la dramática, me refugio en la lírica. Porque en la lírica no se miente nunca, aunque uno se proponga en ella mentir." (3)

En el artículo ya mencionado, " Ibsen y Kierkegaard ", declaraba abiertamente su total ausencia de preocupación por los problemas técnicos del teatro, aun sea el de Ibsen :

(1) Carta publicada en el artículo de José Antonio Gabriel y Galán y Enrique Rodríguez Cepeda, " Más sobre Unamuno y Gabriel y Galán ", en " Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno ", Salamanca, 1970, página 15.

(2) Carta publicada en " Helios ", 1903, agosto, número V, páginas 48 a 50, bajo el título " Vida y arte ". Esta carta no ha sido - creo - recogida en las " obras completas ".

(3) Publicado en " Ensayos ", Madrid, Residencia de Estudiantes, 1916-1918. En " Obras completas ", tomo I, páginas 1213-1214.

" No he de hablar de su estilo, pues, ni de su técnica. No sé qué tal es su técnica teatral, ni me importa saberlo. La técnica teatral y todo ese galimatías de si un asunto es ó no dramatizable se reduce a la mezquindad de buscar el cobro de trimestres. Si un drama de Ibsen gustase al público de nuestros teatros, empezaría a dudar de su excelencia." (1)

En junio de 1908, rechazaba la comedia realista y declaraba su gran afición a la tragedia, y sobre todo la tragicomedia :

" Y tanto como aborrezco la comedia, amo la tragedia. Y sobre todo, la tragicomedia." (2)

En carta a Galdós, el 11 de diciembre de 1912, hablando de su " Pedra ", clamaba su hastío del teatro abusivamente llamado " poético " :

" Sólo sé decirle que a mí eso que llaman teatro poético (!!!) en colaboración con sastres, peluqueros, escenógrafos y hasta músicos y danzarines me hastía. He querido hacer en moderno una cosa clásica, severa y patética a la vez. Usted verá si lo he logrado." (3)

Muchas citas más se podrían aducir que corroborarían la continua preocupación unamuniana por un teatro original, rompedor de moldes realistas, desde los albores de su producción. Pero creo haber dicho lo suficiente sobre este punto. Basta, como última prueba de su honda preocupación, el que no renunciara nunca a la esperanza de estrenar las obras que escribía, aun con fortuna más adversa que favorable. Es así como, a pesar de los reveses, proseguía en " El Otro ", una de sus últimas obras teatrales, la búsqueda de un teatro de investigación del alma, que rebasa cualquier raciocinio o psicología formalista :

" Claro está que como en este " misterio " lo que importa es la verdad íntima, profunda, del drama, no me anduve en esas minucias del arte realista de justificar las entradas y salidas de los sujetos y hacer coherentes otros detalles. Esto está bien cuando se trata de fantoches, marionetas ó muñecos. Los muñecos sí que tienen que someterse a una técnica lógica. La mayor verdad del carácter y del sino de Don Alvaro, del duque de Rivas, estriba en que éste, su autor, tuvo que prescindir de

(1) En " Obras completas ", tomo III, página 291.

(2) En " Grandes y pequeñas ciudades ", artículo publicado en " Por tierras de Portugal y de España ", Madrid, Renacimiento, 1911. En " Obras completas ", tomo I, página 302.

(3) En " Cartas de Miguel de Unamuno a Galdós ", publicadas en " Papeles de San Armadans ", Palma de Mallorca, 1965, mayo, nº CX, página 177, por Sebastián de la Muez.

esta lógica, que tampoco es, por otra parte, la de la historia." (1)

* * *

Ahora bien : dejemos los aspectos teóricos tratados hasta aquí. Podemos asegurar que Maeterlinck concurrió - entre otros autores, especialmente Ibsen - en convencer a Unamuno de que sí, algo se podía hacer para regenerar este género tan mal tratado. Vamos a la práctica y veamos qué obra de Unamuno nos trae reminiscencias maeterlinckianas.

Sin lugar a dudas es " La Venda ", obrita en un acto y tres cuadros del año 1899 (pero cuyo estreno tuvo lugar el 19 de junio de 1913), que Unamuno mismo calificaba de " simbólica " (2).

Ya Francisco de Cossío señalaba la similitud con las primeras obras de Maeterlinck, en 1921 :

" Desde el punto de vista técnico tiene el drama de Unamuno alguna semejanza con los de Maeterlinck, y más aun que con los propiamente simbólicos como Les Aveugles ó L'Oiseau bleu, con aquellos otros en que se plantea un problema más humano, y muy especialmente con Intérieur. " (3)

Con análisis más detallado, Andrés Franco, estudioso del teatro de Unamuno, al mismo tiempo que recuerda los ejemplos de Wagner y de Ibsen, afirma sin vacilación el parecido con " Les Aveugles " :

" La influencia simbolista en la preceptiva dramática de Unamuno no se limita a Ibsen. En " La regeneración del teatro español ", don Miguel se apoya en Wagner para anunciar la síntesis de las artes, así como la fusión de lo religioso y lo profano, en la dramática del futuro. Es un hecho conocido que las ideas estéticas del creador del Musikdrama tuvieron mucha resonancia en los círculos simbolistas. Llegada la hora de escribir él para las tablas, Unamuno iba a hacer caso omiso de la

(1) Así hablaba Unamuno al presentar " El Otro " en la prensa madrileña en 1912, año del estreno de la obra. Ver " Obras completas ", tomo V, páginas 653-654.

(2) En una carta a Benito Pérez Galdós, el 11 de diciembre de 1912. Publicada por Sebastián de la Nuez en " Cartas de Miguel de Unamuno a Galdós ", artículo citado, página 177.

(3) En el periódico vallisoletano " El Norte de Castilla " del 13 de diciembre de 1921. Citado por Manuel García Blanco, " Teatro completo " de Unamuno, Madrid, Aguilar, 1959, 1202 páginas, página 60.

profecía wagneriana acerca de la integración de las artes en el teatro. Mucha más importancia que Wagner tiene Maeterlinck en la determinación de la estética teatral unamuniana. [...] Según Maeterlinck, lo ideal sería un drama sin argumento, un drama en que las palabras ocuparan el plano principal. En vez de representar la realidad externa, el dramaturgo nos ofrecería el drama del alma. Sería un teatro de matices, de sugerencias. Maeterlinck compuso tres piezas cortas que responden a esa concepción dramática: "Les Aveugles" (1890), "L'Intruse" (1890) e "Intérieur" (1894). Ya hemos indicado en una nota del capítulo IV que "La Venda" presenta cierto parecido con "Les Aveugles". Aunque Maeterlinck luego cambió su punto de vista y compuso obras de carácter "activo" más o menos melodramáticas, la teoría estética expuesta en "Le Trésor des Humbles" habría de influir de una manera decisiva en Unamuno." (1)

"La Venda", como es sabido, es un drama simbólico en estrecha relación con la crisis religiosa que Unamuno sufrió en 1897.

En un primer cuadro, don Pedro y don Juan hablan de la verdad. Cada uno defiende una vía de acceso distinta a la verdad: la fe o la razón. En este contexto, irrumpe María, ciega de nacimiento, pero que ha recobrado la vista gracias a una operación. Pide un bastón y una venda para, así, poder llegar a la casa de su padre que agoniza.

La relación con el diálogo del principio es clara: la visión de las cosas - la razón - no deja ver el camino hacia el padre, la verdad: la fe, ciega, sí.

Al final del cuadro segundo, en un intento de quitar la venda de su hija, el padre muere. Las últimas palabras de María, entrecortadas por la emoción, parecen brotar de una boca maeterlinckiana:

" ¡Oh, fría, fría! ... Ha muerto ... ¡Padre! ¡Padre!
... No me oye ... ni me ve ... ¡Padre! ¡Hijo, voy, no
lloras! ... ¡Padre! ... ¡La venda, la venda otra vez!
¡No quiero volver a ver! " (2)

El simbolismo de la ceguera (venda, bastón) nos recuerda el simbolismo de "Les Aveugles". En esta obra de Maeterlinck, un grupo de ciegos, bajo la custodia de un sacerdote, se da cuenta que éste acaba de morir. Una presencia misteriosa les rodea angustiosamente. Están solos, desamparados. Su angustia se convierte en miedo a algo inconcreto, sin definir. El niño que les acompaña,

(1) Andrés Franco, "El teatro de Unamuno", obra citada, página 268, nota 22.

(2) Miguel de Unamuno, "La Venda", 1899. En "Obras completas", tomo V, página 244.

y ve, se pone a llorar. ¿Será que la sensibilidad humana no se despierta sino para descubrir la desgracia ?

Tal es la obrita " Les Aveugles ". Aunque sea lícito ver cierta relación entre los ciegos maeterlinckianos y la ciega unamuniana, no es sino una relación aparente (sin olvidar que ciegos había ya en las obras de Benito Pérez Galdós, y que Unamuno los conocía). El tratamiento dado al tema de la ceguera es absolutamente diferente en ambos escritores ; las implicaciones filosófico-religiosas de Unamuno están completamente ausentes de la obra del autor belga, que se limita a crear un clima de miedo y angustia.

" La Venda " a parte, la expresión simbolista a modo maeterlinckiano no despertó en Unamuno sino una breve atracción. No veo más recuerdos maeterlinckianos en obras de Unamuno.

Quizás, podríamos entrever unas similitudes entre el concepto unamuniano de " intrahistoria " (1) y las declaraciones de " Le tragique quotidien " maeterlinckiano. De todas formas, la misma idea se encontraba ya en Benito Pérez Galdós (2). Asimismo, el trato que Maeterlinck daba a sus personajes, deshumanizándolos, reduciéndolos a marionetas, víctimas abúlicas de su destino, puede parangonarse con los personajes unamunianos, creaturas dóciles en manos de su creador hasta la rebelión de Augusto Pérez, en " Niebla ". J.E. Varey ha tratado esta reducción del personaje a marioneta en un artículo interesante, en el cual va asociando a Maeterlinck con Unamuno (3).

(1) Tal como aparece en " En torno al casticismo ", capítulo I : " La tradición eterna ", ensayo escrito en febrero de 1895. En " Obras completas ", volumen I, páginas 783 a 798.

(2) Ver el artículo de Jenaro Artiles, " La intrahistoria : de Galdós a Unamuno ", en " Actas del primer Congreso internacional de estudios galdosianos ", Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977. 307 páginas, páginas 201 a 219.

(3) J.E. Varey, " Maese Miguel : Puppets as a literary theme in the work of Unamuno ", en " Spanish Thought and Letters in the twentieth Century ", An International Symposium held at Vanderbilt University to commemorate the Centenary of the birth of Miguel de Unamuno, 1864-1964, Germán Heiberg and E. Inman Fox Editors, Nashville, Tennessee, Vanderbilt University Press, 1966, XVI + 610 páginas, páginas 554 a 572.

Al margen de estas consideraciones, he dejado alguna referencia de Unamuno a Maeterlinck, como en esta carta a Federico Urales donde exaltaba "el amplio sentimentalismo interior de un Guerra Junqueiro, de un Maeterlinck" (1); o en otra carta a Luis de Zulueta, comentando la versión maeterlinckiana de la obra de Ruysbroeck, el místico flamenco del siglo XIV:

"Me hablaron de una edición latina ya agotada. Yo leí, hace tiempo, en la cama, la traducción de Maeterlinck, pero conservo sólo un recuerdo muy débil." (2)

No creo que merezcan glosa especial.

Le parece que Miguel de Unamuno, animado por un loable afán de regeneración del teatro español, consideraba a Maeterlinck, y más a Ibsen, como buenos heraldos de este esfuerzo renovador, autores de los cuales ciertos aspectos podían ser aprovechables.

En cuanto a utilizar, él mismo, fórmulas maeterlinckianas en su propia obra, se puede admitir que, si se dan ciertas semejanzas aparentes, es con orientaciones religioso-filosóficas del más irreductible Unamuno.

(1) Carta que Federico Urales publicó en su libro, "Evolución de la filosofía en España", Barcelona, Ediciones de la Revista Blanca, 1934, dos volúmenes. Al no encontrar este libro, cito por Guillermo Díaz-Plaja, "Modernismo frente al 28", Madrid, Espasa-Calpe, 1931, XX + 366 páginas, página 132.

(2) En "Cartas, 1903-1933", de Miguel de Unamuno y Luis de Zulueta, Madrid, Aguilar, colección Ensayistas hispánicos, 1972, 7 páginas, página 60.

CAPITULO 5 :

BENAVENTE Y MAETERLINCK.

- Página 77 : Opiniones teóricas de Jacinto Benavente sobre el teatro.
- Página 82 : ¿Cómo Benavente consideraba a Maeterlinck ? Con deferencia, pero censurando sus deficiencias.
- Página 84 : Su encuentro fue un encuentro de profesionales.
- Página 87 : Huella de Maeterlinck en Jacinto Benavente.
- Página 94 : Conclusiones.

Las opiniones teóricas de Jacinto Benavente sobre el teatro realizable en la escena nacional han podido variar, pero siempre se han mantenido fieles a una de las dos posiciones siguientes: unas veces, estaba convencido de las pocas posibilidades de una verdadera dramaturgia, y otras veces, tenía la esperanza - poco firme, hay que decirlo - de que, un día, se pudiera alcanzar un nivel artístico satisfactorio.

En el fondo, estas dos posiciones revelan que Benavente estaba insatisfecho del teatro que realizaba o podía realizar.

Como el concepto que tuvo del teatro me parece explicar la acogida que reservó a Dactylinck, estudiaré en primer lugar, y brevemente, el pensamiento teórico de Benavente sobre el teatro.

Tales opiniones tienen, en efecto, un eco en la actitud adoptada por Benavente frente a Dactylinck, unas veces, reconociendo su suma valía, y otras veces, considerando su teatro como imposible de interpretar en las escenas españolas.

De todos los escritores, el hombre de teatro es, sin lugar a dudas, quien más depende de la sociedad en que vive. Sin público que responda favorablemente, no hay obra teatral que se sostenga; sin concesiones al mismo público, no hay éxito.

El público, pues, tanto para Benavente como para cualquier autor dramático, es rey. Esta soberanía, Benavente tuvo que aceptarla, como lo vemos en uno de sus textos:

"[...] en el teatro, en cuanto se refiere a sus autores y a sus comediantes, el verdadero acomodador es el público." (1)

Por lo tanto, el primer cuidado del autor bien puede ser la satisfacción de su público. Lo que, a la vez y por añadidura, haría la satisfacción de la empresa y los empresarios. Sin esce-

(1) Texto publicado como "Nota del autor" al principio de la edición de "Obras completas" de Editorial Aguilar y, por lo tanto, redactado hacia 1940. En "Obras completas", volumen I, página 10.

par a tal riesgo, Benavente buscaba fórmulas de espectáculo que logran tal efecto. Así, pudo escribir:

"Creo [...] que un género chico artístico en que alternara el drama y la comedia en un acto con diálogos o entremeses, en donde se representara lo mismo un drama de Maeterlinck que un poema de Musset o una farsa de Courteline, [...] lograría pleno favor del público y sería más provechoso para Empresas y autores." (1)

Por desgracia, los gustos del espectador están a menudo muy distantes de la calidad que el autor persigue. Así, según Benavente, el público tiende a pedir obras bonitas, cuando

"las obras de verdadera grandeza artística no suelen ser bonitas; hay en ellas atrevimientos, y en todo atrevimiento hay violencia, rudos contrastes de belleza y defectos, cierto aparente desorden [...]. El público [...] prefiere Sardou a Shakespeare, Capus a Donnay, Rostand a Maeterlinck." (2)

Entonces, ¿qué hacer? He aquí al autor cogido en la trampa de su oficio. Si complace al público, abdicará parcialmente sus ambiciones artísticas. Si cumple con sus exigencias de calidad, el fracaso económico le amenazará. Situación en la cual se encuentra todo autor dramático.

Tal dilema ha sido muy bien estudiado por el profesor Viqueira en sus tesis doctoral, "El teatro de Benavente como portador de valores":

"El teatro es, debe ser, ante todo, obra de arte. Pero hemos visto que es también la manifestación artística más popular, la que más se pone en contacto con la colectividad social y la que, como trazo de vida que es, somete su contenido a la comprensión y juicio de una masa de espectadores que forman un núcleo social heterogéneo. Ahora bien, ¿esto es malo o es bueno para el hombre? De otro modo: siendo obra de arte que deleita a la multitud, ¿tiene valor positivo o negativo como elemento de formación moral e inte-

(1) Jacinto Benavente, "El teatro del pueblo", Madrid, 1906. En "Obras completas", volumen VI, páginas 602-603.

(2) Jacinto Benavente, "El teatro del pueblo", Madrid, 1906. En "Obras completas", volumen VI, página 603. De paso, notemos el elogio a Maeterlinck.

lectual ? " (1)

El profesor Viqueira muestra cómo el enfoque moralista del teatro de Benavente resolvió, en parte, esta necesidad de rebasar el aspecto individualista del arte y satisfacer al público, sin abdicar demasiado de la calidad propuesta.

Que nunca Benavente se hubiera dejado llevar por el aspecto individualista del arte, bien lo demuestran sus censuras al modernismo. Así, las que publicó en 1897 en el prólogo a un libro de Emilio Fernández Vaamonde :

" El artista moderno, sólo con su propia personalidad, se afirma con fuerza. Rebelde, satánico, sólo en el culto de su yo, en el egotismo, en la condición de su propia condición de vida, halla la expresión artística de una individualidad, más intensa cuanto más desprendida de cuanto le rodea." (2)

Pero, que hubiera que satisfacer, sin más, los apetitos del público, tampoco. Así lo demuestra un artículo publicado en 1889 y que no he visto recogido en sus " Obras completas " :

" En el teatro hay que considerar como distintos la obra de arte y el espectáculo. La mayoría del público que acude al teatro no está educado literariamente; puede ser muy ilustrado, eso sí, pero en otras materias. Por puro sentimiento o inteligencia del arte, no ha leído jamás una obra literaria, novela o poesía. [...] el teatro llega a su entendimiento a través del espectáculo, de la diversión, y los autores dramáticos, cometiendo un verdadero delito de corrupción de menores en inteligencia artística, abusan de la ignorancia del público y procuran mantenerlo en minoría perpetua. [...]"

Que sin arte y sin literatura se puede ser autor dramático ? Exacto. Que el don teatral es un don aparte del ... don artístico ? Mentira." (3)

(1) José María Viqueira, " Así piensan los personajes de Benavente ", Madrid, Aguilar, 1958, 324 páginas, página 25. Se trata de una antología de Jacinto Benavente, cuya introducción contiene un resumen de la tesis doctoral.

(2) Prólogo de Jacinto Benavente a Emilio Fernández Vaamonde, " Mujeres. Semblanzas poéticas ", Madrid, Librerías de Fernando Fé y Vict. Suarez, 1897, 227 páginas, página 16.

(3) Artículo publicado en la revista madrileña " Vida nueva " del 8 de enero de 1899, bajo el título : " Teatro artístico ?

¿ Existía posibilidad de solución equilibrada ? Ingenuamente, Benavente proponía a veces una : forjarse su propio público, imponer su obra al espectador.

Hacia finales del siglo pasado, pensó en un teatro popular, subvencionado por el Estado, que paulatinamente habría ido educando al público, aunque un inciso : " ¡ Soñemos, alma, soñemos ! " indicaba bien que Benavente lo veía como mera utopía (1).

Por otra parte, a veces harto de las reacciones de los auditorios madrileños, quería volver a la vieja farándula y vivir la gran aventura de los teatros de pueblo :

" El teatro es, por su origen, por su historia, un género literario que sólo en el pueblo halla su propio ambiente. Populares fueron los más grandes teatros del mundo, y para el pueblo escribieron los más grandes autores dramáticos. El teatro para eruditos, para intelectuales, no tiene razón de ser. Una obra dramática en estas condiciones siempre será demasiado libro para teatro y demasiado teatro para libro." (2)

Como mi intención no es hacer el proceso de la sociedad a la cual se dirigían las obras de Jacinto Benavente, dejemos tal aspecto del problema (3). Quizás, con otro público, su talento habría podido dar otros frutos. ¿ Quién lo podría decir ?

El teatro debería ser obra de poetas, si quiere evitar que el cinematógrafo le arrebatase los favores del público :

" [...] si queremos que el teatro no acabe por ser, cómo lleva camino, un competidor, con desventaja, del

(1) Artículo publicado en la revista madrileña " Revista Nueva " del 5 de agosto de 1899, nº 18, bajo el título : " El teatro popular ". Recogido posteriormente en " Plen y Letras ", Madrid, sin fecha. En " Obras completas ", volumen VI, páginas 612-613.

(2) Jacinto Benavente, " Acotaciones ", Madrid, 1914. En " Obras completas ", volumen VI, página 1000.

(3) El Profesor F. Lázaro Carreter ha tocado estos aspectos en su edición de " Los intereses creados ", Salamanca, Ed. Anaya, 1972, 106 páginas, cuando dice en su introducción, página 23 : " Fue, evidentemente, el freno impuesto por el género que cultivó, y la sumisión al ambiente medio de su clientela, lo que, en gran medida, le impidió acompañar a sus amigos de juventud por los caminos arriesgados de una crítica profunda."

cinematógrafo, en donde todo entre por los ojos de la cara, sin que voluntad ni imaginación ni entendimiento del espectador tengan que poner nada, es preciso que pidamos al público algún esfuerzo mental, siquiera de imaginación, que es el menos penoso; no sea sólo el teatro, la realidad y su prosa: vengan también la fantasía y los ensueños y hasta el delirar de la poesía. El teatro necesita poetas." (1)

Por desgracia, la evidencia era otra. La realidad nacional no podía - según Benavente - permitir el desarrollo de una verdadera dramaturgia.

En un artículo en que pretendía justificar la abundancia de traducciones de obras francesas en las escenas madrileñas - les era favorable -, Benavente explicaba la imposibilidad de un drama nacional de calidad:

"La vida española es tan apacible que apenas ofrece asuntos al autor dramático." (2)

¿ Los problemas sociales? No interesan a nadie. Si el divorcio no está permitido y el amor es más bien violencia, ¿ cómo pueden representarse problemas morales y sentimentales? En cuanto al tema religioso, "lo tiene cada uno resuelto a su manera, y no hay para qué llevarlo al teatro." Excepto si se salpica de algo de política.

Estas son las dificultades debidas al ambiente. Las hay, otras, de carácter personal. El autor español debe producir sin cesar, cuando un escritor francés, por ejemplo, con una sola obra, puede vivir y dejar pasar el tiempo. Por añadidura, - aquí Benavente soltaba su humor punzante - el escritor nacional tiene a una mujer que le repite que "la conveniencia de escribir mejor que una obra sería una de esas obras con música y chistes que son las que dan dinero."

(1) Jacinto Benavente, "Pan y Letras", Madrid, sin fecha. En "Obras completas", volumen VI, página 668. Tal declaración podría interpretarse como una demostración de simpatía hacia la obra de Maeterlinck.

(2) Jacinto Benavente, "Pan y Letras", Madrid, sin fecha. En "Obras completas", volumen VI, página 629.

Cada uno de los apartados de este artículo merecería un desarrollo especial. En efecto, gran parte de las dificultades del teatro en estos años encuentra aquí su explicación. Sin embargo, tal estudio no entra en el tema.

En otro artículo (1), Benavente hizo el proceso del teatro que le precedía, acusándole de ser pura gesticulación :

" [.] chulería trágica y chulería protésca ; eso era todo. Por nuestra escena, toda de exaltación y violencia , no pasaba nunca la razón : la sagesse, que, según Maeterlinck, vence al Destino."

Hay que notar esta referencia a Maeterlinck, poseedor del secreto que faltaría al teatro español : la " sagesse " (2). Es indudable que Benavente apreciaba al autor belga.

* *

Reconocía en él a un artista de nivel superior, cuyo valor artístico estaba fuera de duda.

Así, en " Las cigarras hormigas " (3), donde un autor fracasado, incapaz de lograr representación de sus obras, se ve objeto de las burlas de Federico, Maeterlinck aparecía como un nombre de importancia :

" Pues si esperas que cuando estrenes van a venir juzgar tus obras Maeterlinck y Gabriel d'Annunzio ..."
(4)

(1) Recogido en " Anotaciones ", Madrid, 1914. En " Obras completas ", volumen VI, página 971.

(2) Maeterlinck expuso este concepto en " La Sagesse et le Destin ", París, Fasquelle, 1898, 313 páginas. Con su independencia crítica habitual, Benavente supo matizarlo, tal se puede ver en una crónica recogida en " De sobremesa ", Madrid, 1910 : " Aunque otra cosa afirma Maeterlinck en su admirable libro La prudencia y el destino, no hay prudencia, suficiencia o sabiduría, como quiera traducirse sagesse, capaz de oponerse al destino de los pueblos o de las personas." En " Obras completas ", volumen VII, página 599.

(3) Estrenada en Madrid, en el Teatro Español, el 24 de diciembre de 1905.

(4) Jacinto Benavente, " Las cigarras hormigas ". En " Obras completas ", volumen VII, página 787.

En una crónica (1), exaltaba sus preocupaciones espirituales.

Varias veces, buscaba su apoyo para respaldar y dar crédito a sus propias afirmaciones. Así, cuando pretendía que descuidamos demasiado nuestro ser íntimo :

" Interrogamos demasiado a los astros del cielo y perdemos la estrella interior, norte de nuestro espíritu. Como el pájaro azul de la felicidad, los niños, en el cuento de Maeterlinck, buscamos a Dios por todas partes y olvidamos buscarle en nosotros mismos. Vamos perdidos entre el bullicio de las gentes y El clama en el desierto de nuestro corazón." (2)

o cuando lanzaba gritos de alarma en contra de ciertos pesimismo :

" Si decís : " ¡Qué tristeza de otoño !", cuidad de vuestro espíritu. Si decís : " ¡Qué hermosura ! ", en vuestro espíritu lleváis el encanto que transforma los cementerios en jardines, como en el cuento de Maeterlinck, cuando los niños ven florecer las sepulturas y exclaman alborozados : " ¡ Si no hay muertos ! " (3)

En otra parte, una declaración de cariz idealista recibía la tutoría de una frase maeterlinckiana :

" Para realizar siquiera un bien pequeño en nuestras acciones, hay que soñar con las más altas y generosas empresas de bondad." (4)

Sin embargo, al mismo tiempo que estas manifestaciones de deferencia al gran hombre respetado, Benavente veía sus deficiencias y le censuraba sin reparos.

Así, el teatro de Maeterlinck no es teatro casi, y dista mucho de ser de fácil acceso.

¿ No declaraba que, después de leer a Maeterlinck y a

- (1) Crónica CII de " De sobremesa ", Madrid, 1910. En " Obras completas ", volumen VII, página 783.
- (2) Jacinto Benavente, " Acotaciones ", Madrid, 1914. En " Obras completas ", volumen VI, página 953.
- (3) Jacinto Benavente, " Acotaciones ", Madrid, 1914. En " Obras completas ", volumen VI, página 1012.
- (4) Jacinto Benavente, " De sobremesa ", Madrid, 1910, crónica CLII. En " Obras completas ", volumen VII, página 972.

Ibsen, le volvía a agradar, por contraste, " el melodrama de burdas complicaciones " (1) ?

Esta distancia se precisaba en otra crónica donde se decía que la obra de Maeterlinck carecía de naturalidad, era cerebral en exceso.

" Mauricio Maeterlinck, en el prólogo de unos " Cuentos y leyendas " de su amigo Jorge Maurevert, asegura la bondad del libro por haberlo sometido a la " prueba del jardín ". Esta prueba consiste en leer a pleno sol y en pleno aire [...] y Maeterlinck añade : " Esta prueba es siempre decisiva para un libro, y muchas veces más dolorosa y desconcertadora que las pruebas del agua y del fuego de los antiguos torturadores. Pocos libros le resisten [...] " ¡ Ay, y qué bien dice M. Maeterlinck ! La prueba del jardín es terrible. ¡ Ha probado M. Maeterlinck con sus obras ? Yo sí, con su " Aglavaine y Selysette ". Y el jardín no era un jardín urbanamente cultivado ; era un jardín rústico, rodeado de un campo de trabajo y de pena. La prueba se agravaba. Como en una exposición de pinturas basta la proximidad de una planta cualquiera para destruir el efecto del paisaje mejor pintado, pocas obras literarias resisten al contacto directo con la Naturaleza. Son obras cerebrales y necesitan ir de cerebro en cerebro, sin airearse al pasar, como plantas delicadas de invernadero. Libros que en la ciudad, en aquella vida artificiosa, parecen la misma vida, en el campo no son más que flores de trapo. ¡ La vida es tan sencilla ! [...] yo no aconsejaría a M. Maeterlinck que sometiera sus obras a la prueba del jardín, excelente para las obras de los amigos. "

(2)

* * *

En realidad, el encuentro de Benavente con Maeterlinck es, ante todo, un mero encuentro entre profesionales. Al leer u oír esas obras, Benavente no sintió ningún arrebató sentimental

(1) En la crónica recogida en " De sobremesa ", Madrid, 1910, con el número CIVIII. En " Obras completas ", volumen VII, página 290. Ibsen sufrió, en otra ocasión, las mismas reticencias de Benavente. Así en la acotación XLV, recogida en " Acotaciones ", Madrid, 1914. En " Obras completas ", volumen VI, página 1010.

(2) Recogida en " De sobremesa ", Madrid, 1910. En " Obras completas ", volumen VII, página 739.

Ningún escalofrío artístico le sacudió. Sino que declaró, reconoció la calidad teatral de esta producción, a la vez que afirmaba que el público habitual no era capaz de presenciar estos dramas.

Esta simpatía y reserva a la vez, de un colega hacia otro colega, se verificó en varios apuntes.

Así, cuando puso en paralelo la puesta en escena de " El pájaro azul " maeterlinckiano en Londres con la de " Chantecler " de Rostand :

" El buen gusto del público de París no se avenía con la presentación escénica de Chantecler, ridícula y poco artística [...] ¡ Qué diferencia de esta mise en scène a la de El pájaro azul, de Maeterlinck, representado en Londres !" (1)

En otra parte, cuando comparaba el trato recibido por el artista español en su propio país al que Francia y Bélgica dispensaban a Maeterlinck :

" El Premio Nobel de literatura ha sido este año para Maeterlinck. La Prensa universal ha celebrado la elección con unanimidad, que en casa no ha podido conseguir la candidatura de Pérez Galdós. Es más fácil poner de acuerdo a todo el mundo que a una docena de españoles.

Con Maeterlinck nadie ha pensado más que en la obra. Nadie ha salido por ahí diciendo que el admirable soñador, el visionario del mundo trágico de las almas, es uno de los que mejor se han administrado el espiritualismo. El ha sido empresario y director de tournées [...] por todo el mundo. El ha dado representaciones en su casa - abadía por su tanto cuanto, bastante subido. El ha impuesto a los empresarios el contrato de su esposa, Mme. Leblanc, mediana actriz y peor cantante . ¿ Quién no recuerda sus polémicas y sus disgustos con el director de la Opera Cómica, de París ... ?

(1) Crónica LXXV recogida en " De sobremesa ", Madrid, 1910. En " Obras completas ", volumen VII, página 684.

De todo esto, tan poco espiritual, nadie ha dicho nada al proclamarse el nombre de Maeterlinck como favorecido por el Premio Nobel. ¡Bien le vale el no ser español ! Aquí [...] " (1)

Evidentemente, más que la calidad de las obras maeterlinckianas, era la indiscutibilidad del éxito mismo que le sorprendía, así como la acogida entusiasta del público hacia un artista no tan alejado de la realidad como sus mismas creaciones.

¿Cómo podía ser ? Esta pregunta parecía sobreentenderse en otra nota de Benavente, en la cual declaraba que nadie más que Benito Pérez Galdós merecía el Premio Nobel en 1911, ¡aunque si lo habían concedido a Mauricio Maeterlinck (2).

Maeterlinck era, pues, aun con todas sus cualidades estéticas, su ensueño, sus visiones trágicas, etc ... un autor cuyo éxito no cabía en los esquemas al uso.

Recurrir a la explicación tópica, la moda, se podía hacer :

" [...] qué difícil es estar a la última moda en nada y cómo hemos de vivir aquí siempre retrasados en literatura, en política, en filosofía [...]

En dramaturgia, cuando nos damos a imitar a Ibsen, ya es Maeterlinck lo que se lleva ; cuando empezamos con éste, ya es d'Annunzio ; y lo mismo en filosofía [...]" (3)

pero, de toda forma, Benavente tenía motivos para sorprenderse.

(1) Texto recogido en " Acotaciones ", Madrid, 1914. En " Obras completas ", volumen VI, páginas 384-385. La acotación lleva el número IV. En el prólogo que Benavente puso a " Práctica y teoría del arte escénico ", de Salvador Soler Mari, Madrid, Ed. Purcalla, 1948, 141 páginas, página II, trataba este tema al hablar de los escritos de los actores. Decía : " Pero, ¡ ay!, si alguno, puedo asegurarlo, se sintió alguna vez tentado de escribir, pronto desistió de ello al considerar el ambiente, este pícaro ambiente nuestro, influido, en primer lugar, por sus compañeros que no dejarían de celebrar con zumbas y chistes la revelación de un compañero como escritor. " ; Qué ocurrencia ! ", dirían."

(2) Crónica CXLV recogida en " De sobremesa ", Madrid, 1910. En " Obras completas ", volumen VII, página 944.

(3) Crónica IX recogida en " De sobremesa ", Madrid, 1910. En " Obras completas ", volumen VII, página 311.

En efecto, cuando estaba obligado a hacer concesiones al público para ganárselo, Maeterlinck, sin usar - al parecer - de atractivos fáciles, ¡triunfaba!

Tal simpatía y reserva a la vez reflejaban bien las dos vertientes de la actitud de Benavente frente al teatro: anhelo de una obra de calidad, clara toma de conciencia de la poca exigencia artística del público.

¿Dejó Maeterlinck huella en la obra de Benavente? Desde siempre aficionado al teatro, Benavente no podía desconocer la obra del autor belga. El escritor español poseía un profundo conocimiento del teatro europeo. Basta, para convencerse de ello, con leer sus "Recuerdos y olvidos (Memorias)" (1). Desde la edad de cuatro años, asistía a los espectáculos con sus padres. Cuando, a los veinte años, su padre le anunció un viaje a París, Jacinto ya conocía todo el movimiento teatral de la capital francesa:

"Conocía yo París como si ya hubiera estado en él; sobre todo, cuanto a sus teatros se refería. Para mí eran familiares los nombres de los mejores actores franceses [...] Conocía los repartos de todas las obras [...]" (2)

Benavente fue, sin ninguna duda, el español más capacitado para entender a Maeterlinck tal como autor teatral y situarle acertadamente en su contexto cultural.

Por otra parte, ya había manifestado la necesidad de una reacción en contra de los dramaturgos realistas. En 1892, antes de Maeterlinck, su "Teatro fantástico" (3), lleno de "fanta-

(1) Jacinto Benavente, "Recuerdos y olvidos (Memorias)", Madrid, Aguilar, colección Crisol, nº 400, 1962, 2a. edición, 454 páginas.

(2) Jacinto Benavente, *ibidem*, página 398.

(3) Jacinto Benavente, "Teatro fantástico", Madrid, Imprenta Franco-Española, 1892, 226 páginas. En "Obras completas", volumen VI.

sía y ensueño " (1), había irrumpido por esos cauces (2). Sin embargo, bien pronto se apagarían los ecos de este modernismo.

Iniciado en 1909, continuado en 1912 y 1919, su teatro para niños fue una tentativa que se disolvió entre indiferencias. Este teatro, de tono moralizante (3), era completamente diferente de la producción de Maeterlinck. Además, en 1898, cuando Maeterlinck no estaba aún muy conocido, Benavente ya había publicado sus " Figulinas " (4) en cuyas escenitas se puede encontrar algún germén de su teatro infantil. Por ejemplo, la escena XVII, " En la playa ", diálogo de niños que se hacen amigos y que, al día siguiente, sus respectivos padres separan por ser de distinto nivel social.

Quizás el primero, Ramón Pérez de Ayala habló de " drama simbólico " (5) a propósito de " Sacrificios " (Madrid, 1901).

Federico de Onís precisó el origen de este misgo al afirmar que " hay en él huellas de Maeterlinck y hay también influjo del teatro inglés " (6).

(1) Como dice Luis Guerner, en su artículo " La poesía en el teatro de Benavente ", en " Cuadernos de Literatura Contemporánea ", 1964, nº 15, páginas 223 a 231, página 224.

(2) Bien lo describe José Montero Alonso, " Jacinto Benavente. Su vida y su teatro ", Madrid, sin mención de ed., 1967, 349 páginas, página 81.

(3) Walter Starkie lo vió bien cuando, hablando de estas obras de Benavente, dice : " [...] we find that he has often sacrificed beauty to moral purpose. " En " Jacinto Benavente ", Humphrey Milford, Oxford University Press, 1924, 218 páginas, página 37.

(4) Jacinto Benavente, " Figulinas ", Madrid, Fontaner, 1898, 127 páginas.

(5) Ramón Pérez de Ayala, " Las máscaras ", Madrid, Imprenta Clásica Española, 1917, 229 páginas, página 161.

(6) Federico de Onís, " Jacinto Benavente. Estudio literario ", New-York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1923, 73 páginas, página 10.

Y Walter Starkie, a la sazón director del Instituto Británico de Madrid, subrayó, con más detalles, las resonancias maeterlinckianas en dos obras de Benavente, " Sacrificios " (estrenada el 19 de julio de 1901, en el Teatro de Novedades de Barcelona) y " Alma triunfante " (estrenada el 2 de diciembre de 1902 en el Teatro de la Comedia de Madrid) :

" The plays Sacrificios (1901) and Alma triunfante (1902), with their doctrine of renunciation, are full of the echoing, suggestive spirit of Maeterlinck. Benavente has assimilated full well the message of Trésor des Humbles which had appeared in 1896. In these plays there is mysticism [.] mysticism as a force, a reality ; for has not the Belgian master said that between the supreme mysticism and the supreme energy there exists a perfect equation ? " (1)

Declaración que respaldó más tarde Ismael Sánchez Estevan :

" Sacrificios acusa claramente la influencia de Maeterlinck, a la sazón muy en predicamento." (2)

Ahora bien : los temas tratados por Benavente son totalmente diferentes de los de Maeterlinck. Que se juzgue por un rápido enunciado de los mismos.

En " Sacrificios ", Esteban, como un nuevo Pygmalión, ha hecho de Alma una gran artista lírica ; sin embargo, Ricardo acusa a Esteban de no pensar sino en el arte y no tener en cuenta la personalidad humana de Alma :

" La vida es una y el deber es uno para todos ; el artista no es de otra raza. Arte inútil, arte perverso el que no vive y ama la vida de todos." (3)

(1) Walter Starkie, " Jacinto Benavente ", obra citada, páginas 199-200.

(2) Ismael Sánchez Estevan, " Jacinto Benavente y su teatro. Estudio biográfico crítico. ", Barcelona, Ed. Ariel, 1954, 350 páginas, página 66.

(3) En " Sacrificios ", estrenada en 1901. En " Obras completas ", volumen I, página 676.

¡ Conflicto importante, el del arte y la vida ! En efecto, creo que es uno de los asuntos que más preocupan a Benavente por estas fechas, y la acogida reservada a Maeterlinck no es sino una de las facetas de este conflicto.

Ricardo, rechazado por Alma, se ha casado con Doll, mujer-niña, frágil muñeca, víctima de las circunstancias. La felación de Ricardo con Alma aplasta a Doll, que finalmente muere, ahogada en un estanque al intentar salvar a un pajarito. Así reza su epitafio :

" Era un alma buena, y las almas buenas se sacrifican en silencio." (1)

En plan moral, la conclusión de " Sacrificios " podría formularse así : la vida prevalece sobre el arte, y también sobre los seres demasiado frágiles, a la manera de las heroínas de Maeterlinck. Cotidiana y real, la vida es lo primordial, lo único que importa.

" Alma triunfante " es el drama de Andrés, indeciso entre dos mujeres. Isabel, su esposa, perdió al niño que esperaban. De Emilia, con quien vive, tiene una hija. Al volver de la casa de reposo en la cual estuvo en tratamiento, Isabel se percató de la situación y finge de nuevo la locura. Así, volvería al hospital y evitaría ser un obstáculo a la felicidad de su marido. A la postre, Andrés se negará a este sacrificio.

Temáticamente, pocas semejanzas hay con Maeterlinck, es verdad (2).

De vez en cuando, una frase lleva el sello maeterlinckiano. Es Alma que quiere morir :

" No hablemos de muerte. No se debe llamar a la muerte. La muerte acude donde la llaman ; pero no sabe quién la llamó." (3)

Es Isabel, a su madre :

" Soy la enferma a quien siempre se muestra cara alegre para que no sospeche su enfermedad." (4)

Esta frase es la culminación del segundo acto, en el cual se expone el miedo de Isabel. Miedo de volver a su hogar, de

(1) En " Sacrificios ", 1901. En " Obras completas ", volumen I, página 704.

(2) Quizás este intento de dejar libertad al marido para permitirle la felicidad recuerde algo del sacrificio de Astolaine con Palomides en " Alladine et Palomides ", de Maeterlinck, Bruselas, 1894.

(3) En " Sacrificios ", ya citado. En " Obras completas ", volumen I, páginas 702-703.

(4) En " Alma triunfante ", 1902. En " Obras completas ", volumen I, página 1032.

cómo encontrarlo, miedo de saber la verdad. Sensaciones parecidas a las que experimentan los personajes de Maeterlinck en espera de su destino fatal. Esta exposición se acaba, en la escena 4, con la declaración de Isabel a su madre :

" Tengo mucho miedo, como cuando era niña ... ¿ Te acuerdas ? ¡ Cuántas veces huyendo sin saber de qué, de un fantasma imaginario, me escondía entre tus brazos, y tú para tranquilizarme me tapabas los ojos con las manos y decías como si hablaras con el fantasma, amenazándole : " No está aquí mi niña, no está aquí mi niña ; vete, vete ", y tu voz bastaba a tranquilizarme, y con hipo de llanto y risa me abrazaba a ti más todavía ! ... Después, no eran fantasmas, realidades horribles han venido ; la muerte, la locura, llegaron, y aunque eramos dos madres para cerrarles el paso, la muerte se llevó a mi hija para siempre [...] ; la locura a la tuya para siempre también, para siempre . ¡ Madre mía ! " (1)

Es un monólogo que recuerda a unas hermanas maeterlinckianas, aun sin lo impreciso, lo inconexo de su dicción. El relato de Isabel tiene más sustancia argumental, es más realista, podríamos decir, que cualquier relato maeterlinckiano.

Donde hay un verdadero eco de Maeterlinck, es en Boll, el personaje de " Sacrificios ". Su nombre es, ya de por sí, evocador. Su carácter la hace semejante a otra Astolaine. Su sensibilidad enferma la imposibilita para cortar las flores del jardín (acto I, escena 2) cuando, al contrario, Alma declara que las flores " en el jardín le parecen flores artificiales, de decoración de teatro " (2). Aunque haya crecido, se ha quedado una mujer-niña (3). Su espontaneidad, instintiva, inmediata, la hace feliz sin pensarlo. Cualquier cosillo la

(1) En " Alma triunfante ", ya citado. En " Obras completas ", volumen I, página 1032.

(2) En " Sacrificios ", ya citado. En " Obras completas ", volumen I, página 677.

(3) Ibidem, página 678.

distrae. Dócil, maleable, se vuelve lo que quieren los demás. Fue Alma quien la educó cuando jovencita ; será Ricardo quien, ahora, se hará cargo de ella :

" ¡ Pobre de mí entonces ! ¿ Qué será de mi vida si no hice más que aceptar lo que los demás quisieron ? [...] Eso será de mí : lo que quieran los demás " (1).

Hablando de ella, Ricardo habla de una " sumisión resignada "

(2). La misma idea aparece algo más lejos, cuando Doll dice :

" Mi vida ha sido siempre aceptar lo que me ofrecieron. " (3)

Su bondad ingenua e inconsciente la llevará a la muerte cuando, para salvar un pajarito de las manos de niños crueles, caerá al estanque y se ahogará.

Doll es, a todas luces, un personaje maeterlinckiano. Pero el título de la obra es " Sacrificios ". Un plural. Doll renuncia a la vida, muriendo. Alma, antítesis de Doll, renuncia al arte y vive. Benavente las quiso oponer a propósito. Doll no es el personaje principal, ni tampoco Alma ; principales son las dos figuras femeninas. Pero, mientras Doll atraviesa la obra como una ilusión insustancial y desaparece, Alma se yergue sin gloria quizás, pero ofreciendo la única forma de vida posible. El espectador, pues, queda libre de escoger entre las dos posturas : una, viable ; otra, no.

Volvamos al conflicto de la vida y el arte, ya aludido (página 80).

En efecto, este tema es uno de los ejes del pensamiento de Benavente en aquellas fechas. Lo prueban unas obras suyas, aparecidas en las mismas fechas del éxito maeterlinckiano.

Así, " El hombrecito ", comedia estrenada el 23 de marzo de 1903. En el seno de una familia de vida sumamente artificial, Irene es la única en ambicionar vivir de forma verdadera, sin hipocresías. Sin embargo, compartiendo el amor de un hombre casado, se someterá finalmente a las reglas del juego social,

(1) Ibidem, página 686.

(2) Ibidem, página 686.

(3) Ibidem, página 697.

ocultando este amor, y declarando en una especie de conclusión:

" La mentira para todos ... la verdad sólo nuestra."
(1)

" La Princesa Bebé " de las mismas fechas (estrenada en 1904) pone en escena personajes que, igualmente, quieren vivir la verdad de sus sentimientos . El Príncipe Esteban, casado con una artista de teatro y la Princesa Elena, o " Bebé ", divorciada para vivir con su secretario. Ambos llegan a la conclusión que sus relaciones respectivas van a fracasar. Cuando ellos rechazan su estatuto social, la artista y el secretario les exigen conducirse como príncipes. La sociedad frena la exteriorización de los sentimientos verdaderos.

Más explícita todavía es la frase que da título a la comedia estrenada el 9 de noviembre de 1911, " La losa de los sueños " : " ¡ Es la vida la losa de los sueños ! " (2)

Frase que podría servir de colofón a la obra entera, cuyo tema central consiste en la dificultad de quedar honrado cuando se es pobre.

Tal tema, tales conclusiones, prueban a suficiencia que Benavente supo de la difícil sumisión a las circunstancias.

Incluso si, una única vez, un personaje como Heliodoro, en " Los malhechores del bien ", estrenada en el Teatro Lara de Madrid el 1 de diciembre de 1903, se levanta para afirmar :

" Que si la vida, con sus prosaicas realidades, parece vencer al ideal, el ideal es lo único eterno, y, por fin, se desquita victorioso, y en un día, en un momento, desbarata, destruye la vida mejor ordenada, la más tranquila [...] " (3)

no es más que el deseo utópico de un idealista, que no tiene peso en el conjunto de la obra.

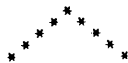
(1) En " El hombrequito ", 1903. En " Obras completas ", volumen II, página 81.

(2) En " La losa de los sueños ", 1911. En " Obras completas ", volumen III, páginas 680 y 719.

(3) En " Los malhechores del bien ", 1903. En " Obras completas ", volumen II, página 688.

En conclusión, creo que el encuentro con otro hombre de teatro permitió a Jacinto Benavente añadir un elemento más a un dossier contradictorio : ¿ qué es el teatro ? ¿ arte u otra cosa ?

Era arte, tanto para Maeterlinck como para Benavente. Pero las exigencias y receptividad del público no eran las mismas para ambos. Por lo tanto, se podían difícilmente ofrecer las fórmulas del autor belga en la escena española.



CAPÍTULO 6 :

RUBEN DARIO Y MAETERLINCK.

- Página 96 : ¿ Por qué estudiar las relaciones de un autor sudamericano con Maeterlinck ?
- Página 97 : Conocimiento de la actividad cultural internacional y de la vida cultural belga.
- Página 101 : ¿ Qué vió en Maeterlinck ? En los dramas iniciales.
- Página 103 : ¿ Qué vió en la obra ulterior ? Gran interés hacia la problemática espiritual desarrollada por Maeterlinck.
- Página 107 : Interés por los problemas formales, especialmente la cuestión de las influencias.
- Página 109 : Admiración por la figura del artista.
- Página 110 : Resumen.

Aunque Rubén Darío era sudamericano y, por lo tanto, no debería entrar en el marco de un estudio sobre Maeterlinck y España, estudiaré sus relaciones con Mauricio Maeterlinck, y esto por dos razones.

En primer lugar, porque Rubén Darío, tan vinculado con las letras hispanoamericanas (1), lo estuvo igualmente con las letras españolas, de las cuales se le puede considerar inseparable. Basta mencionar sus varias estancias en Madrid - en 1892 ; en 1899-1900 (2)- y sus viajes por España, sus contactos personales o epistolarios con la mayoría de los escritores renombrados del tiempo (3), su profunda inmersión en la cultura española, tanto antigua como moderna (4) ...

Gerardo Diego, al introducir a Rubén Darío en su " Poesía española contemporánea ", lo dijo con palabras inmejorables :

" Y así un nicaragüense, a pesar de serlo, figura aquí con pleno derecho de poeta español, como única excepción obligada a la limitación nacional que se halla implícita en el título del libro . Sin duda, otros admirables poetas americanos han influido con su obra en la de estos poetas españoles. Pero es evidente que jamás

(1) Vid. Emilio Carilla, " Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en la Argentina) ", Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1967, 199 páginas.

(2) Vid. Luis S. Granjel, " Rubén Darío "fin de siglo", en " Cuadernos Hispanoamericanos ", Madrid, 1967, agosto-septiembre, nos 212-213, páginas 265 a 278.

(3) Ya " El archivo de Rubén Darío ", Buenos Aires, Edit. Losada, 1943, 508 páginas, tal como Alberto Ghirardo lo dió a conocer, tras una rápida estancia en casa de Francisca Sánchez, en Navalsauz (Ávila), lo demostraba. " España y los españoles en Rubén Darío ", la tesis doctoral del Padre Dictino Alvarez Hernández, basada sobre el mismo archivo (recogido en el Seminario-Archivo en la Universidad de Madrid, y a cuidado del difunto Profesor Antonio Oliver Helmás) y publicada ulteriormente bajo el título " Cartas de Rubén Darío (Epistolario)", Madrid, Taurus, 1963, 238 páginas, lo verificó con creces.

(4) Como lo explicita Andrés R. Quintián, en " Cultura y literatura españolas en Rubén Darío ", Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1974, 301 páginas . Fue Ricardo Gullón quien subrayó los puntos de contacto del modernismo con los líricos medievales. Vid. " Direcciones del modernismo ", Madrid, Gredos, colección Campo abierto, 1963, 242 páginas, página 44 : " Es curioso que, al tratar de los orígenes del modernismo, se haya insistido tanto en las influencias francesas y suela omitirse, o cuando menos soslayarse, cuanto hubo en él de retorno a nuestra poesía [.] de los siglos medios." Posteriormente, el tema fue estudiado por Francisco López Estrada, en " Rubén Darío y la Edad Media ", Barcelona, Editorial Planeta, 1971, 164 páginas.

un poeta de allá se incorporó con tan total fortuna a la evolución de nuestra propia poesía patria, ejerciendo sobre los poetas de dos generaciones un influjo directo, magistral, liberador, que elevó considerablemente el nivel de las ambiciones poéticas y enseñó a desentumecer, airear y tener de insólitos matices vocabulario, expresión y ritmo." (1)

En segundo lugar, porque su peculiar posición de hombre universal, aunque fundamentalmente sudamericano (2), le capacitaba para ver en Maeterlinck, como en otros artistas, aspectos no muy patentes a los autores nacionales y, por lo tanto, servirles de óptimo introductor.

* * *

De antemano, aclaremos inmediatamente que, por cronología, no se puede hablar de influencia de Maeterlinck en la formación literaria de Rubén Darío. Así, con justo criterio, Erwin K. Napes ha podido tratar de la influencia francesa en la obra de Rubén Darío (3) sin mencionar al autor belga, y

J.-L. Schonberg ha seguido sus pasos (4). El artista estaba ya formado cuando conoció la obra de Maeterlinck.

Sin embargo, este artículo me permitirá esclarecer unos puntos controvertidos en la trayectoria artística de Rubén Darío, observando sus reacciones ante una obra que llegó a conocer desde sus años de periodista en Buenos Aires (1893 a 1898).

Primeramente, su dominio de la actividad cultural internacional. Así, sin decir nada de sus conocimientos de letras

(1) Gerardo Diego, "Poesía española contemporánea (1901-1934)", Madrid, Taurus, 1966, 3a. edición, 674 páginas, páginas 19 y 20.

(2) Como lo dice Federico de Onís, en su introducción al "Homenaje a Rubén Darío", en "La Torre", Revista general de la Universidad de Puerto Rico, 1967, enero-junio, nº 55-56, página 16. Y lo corrobora Carlos Martín, "América en Rubén Darío (Aproximación al concepto de la literatura hispanoamericana)", Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1972, 276 páginas.

(3) Erwin K. Napes, "L'influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío", París, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1925, VII + 183 páginas.

(4) Jean-Louis Schonberg, "Juan Ramón Jiménez ou le chant d'Orphée", Neuchâtel, A la Baconnière, colección Langages, 1961, 185 páginas, páginas 77-78.

castellanas y sudamericanas, los que tenía de letras extranjeras fueron realmente asombrosos. Bien lo manifestó Arturo Torres-Rioseco :

" La curiosidad intelectual de Darío, manifestada por sus serios estudios de literatura francesa, belga, inglesa, norteamericana, escandinava, portuguesa, alemana, rusa, española e italiana, es de una significación enorme comparada con la indiferencia y la actitud francamente provinciana de los más prominentes críticos españoles de su tiempo [..]

(1)

Entre 1893 y 1898, y desde Buenos Aires, Darío mismo recalca su amplitud de información , en forma irónica :

" Parece que me desayuno con un símbolo escandinavo, como una teoría holandesa y ceno completamente en ruso, todo con gran cantidad de elixires de Francia."

(2)

Y en otro texto de su " Autobiografía ", añade :

" Yo hacía todo el daño que me era posible al dogmatismo hispánico, al anquilosamiento académico, a la tradición hermosillesca, a lo pseudo-clásico, a lo pseudo-romántico, a lo pseudo-realista y naturalista, y ponía a "mis" raros de Francia, de Italia, de Inglaterra, de Escandinavia, de Bélgica y aun de Holanda y de Portugal sobre mi cabeza." (3)

A manera de ilustración, es útil la lectura del libro anteriormente citado, de Erwin K. Napes, antiguo ya pero imprescindible para el entendimiento de sus fuentes francesas. Como lo es la lectura del libro, más reciente y ya mencionado, de Andrés R. Quintián, sobre sus lecturas españolas.

Veamos otro ejemplo : su documentada información referente a la vida cultural de Bélgica. Difícil es imaginar cómo pudo captar tantos aspectos de esta mínima provincia de la cultura de Francia, y cómo logró hacerlo con una relativa independencia de criterios.

(1) Arturo Torres-Rioseco, " Vida y poesía de Rubén Darío ", Buenos Aires, Emecé, 1944, 340 páginas, página 190.

(2) Publicado en " Escritos inéditos de Rubén Darío ", recogidos por Erwin K. Napes, Nueva York, Instituto de las Españas, 1938, X + 224 páginas, página 125. En " Obras completas ", volumen IV, página 885.

(3) Rubén Darío, " Autobiografía ", Madrid, Ed. Mundo Latino, 1912. En " Obras completas ", volumen I, página 128.

No podía desconocer a los poetas de lengua francesa ya consagrados por París : los Rodenbach (1), Verhaeren (2) y Maeterlinck - como lo vamos a ver - :

" Bélgica ha dado a la literatura francesa contemporánea buena parte de sus mejores espíritus [..] Los Verhaeren, los Maeterlinck, los Rodenbach, como poco antes y ahora los Huysmans, acrecen la común heredad del pensamiento de lengua francesa [..]

Bastaría con señalar actualmente a Rodenbach, a Lemonnier, a Maeterlinck, a Félicien Rops, y a ese potente Wiertz, cuyo atrevimiento y libertad anteceden a tentativas revolucionarias artísticas que han triunfado en el mundo, y al cual sería una injusticia no considerar como un precursor." (3)

A continuación, con toda libertad de juicio y personal enfoque de las cosas, no dudaba en censurar las opiniones despectivas de Charles Baudelaire y de los franceses en general sobre Bélgica y los belgas.

Por otra parte, sus varias prosas ofrecieron alusiones y puntualizaciones sobre las artes plásticas en Bélgica. Sin lugar a dudas, no eran sino conocimientos de segunda mano, tal vez adquiridos del pintor Henri de Groux, " su compañero de noches y días alcohólicos " (4), o de la lectura de un libro

(1) Ver " La caravana pasa ", París, Garnier Hermanos, 1901 ; en " Obras completas ", volumen III, página 765. Y " Todo al vuelo ", Madrid, Renacimiento, 1912 ; en " Obras completas ", volumen II, página 392.

(2) Del cual apreciaba el libro " La España negra ", ilustrado por Darío de Regoyos (ver " España contemporánea ", París, Garnier Hermanos, 1901 ; en " Obras completas ", volumen III, página 114). Lo llamaba " el gran Verhaeren ", en " Semblanzas ", Madrid, Imprenta de G. Hernández y G. Sáez, 1927 ; en " Obras completas ", volumen II, página 830. Lo asociaba al futurista italiano Marinetti, en " Letras ", París, Garnier Hermanos, 1911 ; en " Obras completas ", volumen I, página 617.

(3) Rubén Darío, " La caravana pasa ", obra citada. En " Obras completas ", volumen III, página 716.

(4) Guillermo de Torre, " Rubén Darío prosista ", artículo publicado en el " Homenaje a Rubén Darío " de " La Torre ", Revista general de la Universidad de Puerto Rico, 1967, enero-junio, nº 55-56, página 148.

de Vittorio Pica que reseñó en unos artículos de 1907 (1). Pero no cabe duda que demuestran un interés fuera de lo común.

Cuántos nombres desfilan ! Hay " artistas macabros ", como Félicien Rops y el mismo Henri de Groux. Hay Théo Van Rysselberghe, Georges Minne, Charles Doudelet, de quien dice :

" Si mal no recuerdo, la primera vez que me llamara fuertemente la atención este artista, fué por unas ilustraciones que acompañaban unas canciones, unos versos extraños de Maeterlinck, hace ya años." (2)

Hay otro artista " d'eccezione " : James Ensor, en quien veía " una cosa como diabólica y sepulcral que hace daño " (3). Hay incluso mención del noruego Edouard Munch, comparándole, él y otros, con Maeterlinck :

" En efecto, la producción del espanto, del miedo misterioso e inexplicable, se advierte en todos ellos
[.] " (4)

Aún más - citemos al azar -, hay referencias del escultor Constantin Meunier, " el hermano de Rodin " (5), del pintor Wiertz ya mencionado, aún de Henri de Groux (6), y tal vez más que de cualquier otro, de Félicien Rops, el ilustrador de Charles Baudelaire, del cual se declaraba apasionado (7), llamándole " interprete gráfico del misterio " (8), subrayando

(1) Posteriormente publicados en " Impresiones y sensaciones ", Madrid, Imprenta de G. Hernández y G. Sáez, 1925 ; en " Obras completas ", volumen I, páginas 761 a 788.

(2) En " Impresiones y sensaciones ", ibidem, página 772.

(3) En " Impresiones y sensaciones ", ibidem, página 783.

(4) En " Impresiones y sensaciones ", ibidem, página 784.

(5) Rubén Darío, " Parisiense ", Madrid, Librería de Fernando Fe, 1907. En " Obras completas ", volumen IV, página 1365.

(6) En " La caravana pasa ", obra citada ; en " Obras completas ", volumen III, página 720. En " Opiniones ", Madrid, Librería de Fernando Fe, 1906 ; en " Obras completas ", volumen I, un artículo entero, páginas 388 a 402. En " Autobiografía ", obra citada ; en " Obras completas ", volumen I, página 148.

(7) Rubén Darío, " Peregrinaciones ", París, Librería de la Viuda de Ch. Bouret, 1901 ; en " Obras completas ", volumen III, página 435.

(8) En " Peregrinaciones ", ibidem, página 502.

su impronta en un mal libro de Enrique Gómez Carrillo (1).

Aún de Bélgica, llegó a valorar positivamente a personajes que los mismos belgas ignoraban y que hoy día han caído en el olvido. Así, la figura de Théodore Hannon, sobre el cual redactó un artículo entero, afirmando :

" Escribo hoy sobre Théodore Hannon, quien si no tiene el renombre de otros como Maeterlinck, es porque se ha quedado en Bruselas, de revistero de fin de año y periodista [.] " (2)

Si es verdad que Rubén estaba ya literariamente formado cuando apareció la obra de Maeterlinck, su potente sensibilidad - especie de porosidad - a todo lo nuevo (3) debió reaccionar con suma atención a esta novedad. Veamos cómo.

¿ Qué vió en Maeterlinck ?

Admitiendo que Darío fuera el hedonista que dijo Pedro Salinas en su gran libro (4) y que su tema fuera el erotismo, como también lo pretendía Salinas (5), las protagonistas feme-

(1) Rubén Darío, " Prosa dispersa ", Madrid, Editorial Mundo Latino, 1916, 166 páginas, página 95. Artículo del 9 de junio de 1896, titulado " Libros nuevos ".

(2) Rubén Darío, " Los Raros ", Buenos Aires, Talleres " La Vasconia ", 1893. En " Obras completas ", volumen II, página 427.

(3) Erwin K. Mapes, " L'influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío ", obra citada, página 96, escribía : " Il n'y a eu que très rarement un poète aussi sensible aux courants littéraires que Rubén Darío. En effet, comme nous l'avons vu, son importance dans la littérature espagnole contemporaine est due surtout au fait qu'il a observé et adapté à l'espagnol les procédés des écoles romantique, parnassienne et symboliste. "

(4) Pedro Salinas, " La poesía de Rubén Darío. Ensayo sobre el tema y los temas del poeta ", Buenos Aires, Editorial Losada, 1948, 204 páginas, página 73.

(5) Pedro Salinas, ibidem, capítulo IX : " ¿ Cual fué el tema de Rubén Darío ? "

ninas de las obras maeterlinckianas tenían que interesar al poeta nicaraguense.

En 1896, en un artículo sobre Juana Borrero, citaba a Maeterlinck en francés, traduciéndole a renglón seguido :

" Il semble que la femme soit plus que nous sujette aux destinées. Elle les subit avec une simplicité bien plus grande. Elle ne lutte jamais sincèrement contre elles. Elle est encore plus près de Dieu et se livre avec moins de réserve à l'action pure du mystère." Maeterlinck, Sur les femmes. (1)

Poco después, el 14 de enero de 1897, describía a Maeterlinck en busca de lo eterno femenino :

" Cuando Maeterlinck se pierde en la encantada selva femenina en busca de prodigios, los encuentra y hace meditar y temblar con sus hallazgos." (2)

Sin embargo, estas dos alusiones a la mujer maeterlinckiana son las únicas que se pueden rastrear en la obra de Darío.

¿ Sería que este aspecto no le interesaba tanto como se hubiera podido suponer ? ¿ Cual es la razón de este desinterés ?

Podríamos suponer que Rubén no llegó a conocer bien las obras teatrales del primer Maeterlinck. Pero esta explicación no sería muy convincente. ¿ Será que no llegó a tener simpatía alguna por estos personajes marcados por la muerte, presos de una fatalidad que esperan entre sonámbulos y resignados ? Parece más probable, conociendo la repulsión casi física que este tema le producía. Volveré a hablar de ello.

Aun con eso, hay que recordar que el espectáculo teatral no tuvo nunca sus favores, como lo afirmaba Erwin K. Mapes :

" Le théâtre n'est pas son genre." (3)

(1) Artículo publicado en " La Nación " de Buenos Aires, el 23 de mayo de 1896, y vuelto a publicar en " Escritos inéditos de Rubén Darío ", recogidos por Erwin K. Mapes, obra citada. En " Obras completas ", volumen IV, página 841.

(2) Artículo del 14 de enero de 1897, publicado en " Prosa dispersa ", obra citada, página 58.

(3) Erwin K. Mapes, " L'influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío ", obra citada, página 97.

Sin duda alguna, estas son las dos razones por las cuales, en los comentarios rubenianos, no se encuentra ninguna declaración sobre las primeras obras maeterlinckianas. En efecto, no podemos considerar como tal la descripción de un cartel dibujado por Santiago Rusiñol para "Interior" :

" El "efecto de noche" es una delicada y profunda rêverie en negro y violeta, si mal no recuerdo, interpretación de la obra vaga y dolorosa del poeta belga." (1)

ni otra alusión al teatro del mismo Rusiñol que Rubén comparaba al de Maeterlinck :

" Para semejantes actores de madera [las marionetas de Rusiñol] compuso Maeterlinck sus más hermosos dramas de profundidad y ensueño." (2)

Tales calificaciones : "rêverie", ensueño ... no se apartaban en nada de la imagen de Maeterlinck hecha a uso general. Con ellas, Darío daba prueba de una lectura muy convencional de esas obras, aun sin caer en la puerilidad de reducirlas a una simple fabricación de misterios y fantasías fantasmales.

* * *

La obra ulterior del simbolista belga, hecha de meditación filosófica en respuesta apaciguada al misterio del más allá, atrajo mucho más a Rubén. Fue uno de los pocos (con Miguel de Unamuno y, más tarde, Ramón Gómez de la Serna) en ser sensible a esta temática de Maeterlinck. No es sorprendente.

A la vez que poeta erótico y social, Rubén fue también el poeta de " lo fatal ". Ricardo Gullón vió bien esta etapa rubeniana, cuando a sus momentos becqueriano y parnasiano añá-

(1) Rubén Darío, " España contemporánea ", obra citada; en " Obras completas ", volumen III, página 320.

(2) En un artículo del 1 de enero de 1899, en " España contemporánea ", obra citada ; en " Obras completas ", volumen III, página 37.

dió una época simbolista, hecha de "temblor del misterio, estímulo de experiencias profundas en busca del secreto de las cosas." (1)

Esta sensibilidad nos hace descubrir, paralelamente a su tendencia más patente - la erótica -, una menos evidente y acaso más fuerte: su honda preocupación por la muerte. Eros - Thanatos: dos vertientes de la misma obsesión. Este miedo pánico (2) es bien conocido y muy comentado por los críticos, de Amado Alonso (3) a Dictino Alvarez Hernández (4).

Así, pudo afirmar, en un comentario a "La vida de las abejas" de Maeterlinck y a otra obra de Remy de Gourmont:

"Dos autores que fueron de los primeros en la dirección del movimiento simbolista en Francia, [.] son los que hoy producen estas obras de un género nuevo en que se junta la observación científica y la literatura: Maeterlinck y Remy de Gourmont. Con la diferencia de que el primero ha permanecido fiel al misterio, al más allá, y el segundo ha evolucionado."

(1) Ricardo Gullón, "Direcciones del modernismo", obra citada, páginas 13-14.

(2) ¿No es Valle-Inclán quien hace decir a Rubén Darío, en "Luces de Bohemia", cuando se va a hablar de la muerte: "¡No hablemos de Ella!"? En "Obras completas", Madrid, Rúa Nova, Talleres tipográficos Rivadeneyra, volumen II, 1944, 1967 páginas, página 1174.

(3) En su artículo "Estilística de las fuentes literarias: Rubén Darío y Miguel Ángel", publicado en "La Nación" de Buenos Aires y vuelto a publicar en "Estudios sobre Rubén Darío", compilación y prólogo de Ernesto Mejía Sánchez, México, Fondo de Cultura Económica, colección Comunidad Latinoamericana de Escritores, 1968, 629 páginas, páginas 368 a 370, Amado Alonso decía que "su miedo a la muerte llegó a ser morboso" (página 375).

(4) Una nota reflejada en las "Cartas de Rubén Darío (Epistolario)", publicadas por el Padre Dictino Alvarez Hernández lo demuestra. Tan fuerte es este miedo que, cuando su amigo Alejandro Sawa murió, Rubén no se atrevió a presentarse por la casa mortuoria, originando las lógicas quejas de la esposa del difunto. El Padre Dictino Alvarez Hernández añade, hablando de la idea de la muerte en Rubén: "[.] casi diríamos el terror [.]" (obra citada, página 63).

nado hacia una concepción absolutamente materialista del universo. [...] ya hay distancia entre el seráfico abuelo y el creador enigmático de Tintagiles, de Maleine, explorador sombrío de lo desconocido, de la muerte, del ensueño, de la previsión, del azar, del destino.

Es después del descenso repetido a la más oscura y temerosa de las minas del cerebro, que viene el místico moderno a inclinarse en observación sobre el cáliz de una rosa, sobre la blancura de un lirio. Y a vislumbrar en el fondo de todos esos deliciosos aparatos una luz de probabilidad consoladora, en el perpetuo enigma en que se agita la humanidad desde lo recóndito del tiempo." (1)

Al reseñar " El pájaro azul ", Darío hizo hincapié una vez más en los aspectos positivos de Maeterlinck, lanzando por añadidura una crítica a la vida cultural de París (2) :

" La obra de Maeterlinck contiene tanta hermosura como bondad. Es una lección de esperanza. Ha sido también un consuelo para los que están esperando hace tiempo en el teatro francés, algo más que el eterno flirt, la eterna petite secousse y el eterno adulterio [...] el gran belga es una voz genial la

(1) Rubén Darío, " Letras ", París, Garnier Hermanos, 1911 ; en " Obras completas ", volumen I, página 470.

(2) Lo que permite, de paso, esclarecer otro punto controvertido : su pretendido afrancesamiento. Ya Federico Carlos Sainz de Robles lo ha puesto en duda, en " El postizo afrancesamiento de Rubén Darío ", en " La Torre ", Revista general de la Universidad de Puerto Rico, 1967, enero-junio, nº 55-56, páginas 203 a 214. Estas alabanzas a Maeterlinck muestran bien la posición, a veces reticente, de Darío frente a París. Un rastreo de sus prosas en este sentido daría varios ejemplos de distanciación, como este elogio de artistas italianos trabajando en Buenos Aires : " Ellos se atreven a obras que en París mismo son dadas en teatros especiales, y para auditorios restringidos y selectos ; y presentan valientemente a Ibsen y a Maeterlinck [...] Artículo del 13 de junio de 1896, publicado en " Prosa dispersa ", obra citada, página 72. Artículo del 13 de junio de 1896, titulado " Temporada Vitaliani ".

que habla ; y los que afectan ver en él aquí a un extranjero, tienen mucho más razón de lo que piensan. Maeterlinck no tiene nada que ver con este vivaz y vicioso animal cosmopolita que se llama hoy el " parisiense ", que no es por cierto el parisiense de ayer, cuya desaparición lamenta en un reciente libro M. Arthur Meyer." (1)

Esta alabanza recuerda una frase del mismo Rubén, en la cual se citaba a Maeterlinck. Hablando de " Terrosa ", en un prólogo a este volumen de Miguel de Unamuno, Darío escribía :

" El canto es lo único que libra de lo que llama Maeterlinck lo trágico de todos los días." (2)

¿ No sería lo que Rubén buscaba a veces, sino siempre, en la escritura : la paz, una respuesta a sus inquietudes, tal como Maeterlinck también lo podía buscar ?

En otra ocasión aún, en un artículo titulado " Hombres y pájaros ", Rubén volvió a elogiar al Maeterlinck de " La vida de las abejas " - " libro admirable que conocéis " (3) -, al Maeterlinck del estudio sereno y humano de los misterios vitales. Sin, por otra parte, dejar de manifestar un anhelo : el de encontrar una visión más optimista de nuestra vida, más confiada en sus posibilidades :

" Aquí, pues, son los gorrones, pequeños e interesantes vagabundos, opuestos a la vida normal de las abejas por ejemplo, y que esperan por estudioso biógrafo un Maeterlinck alegre." (4)

* * *

(1) Rubén Darío, " Semblanzas ", obra citada ; en " Obras completas ", volumen II, página 912.

(2) Prólogo escrito en marzo de 1909. En " Obras completas ", volumen II, página 791.

(3) Rubén Darío, " Cuentos y crónicas ", Madrid, Edit. Mundo Latino, 1918 ; en " Obras completas ", volumen IV, página 1024.

(4) Rubén Darío, " Cuentos y crónicas ", obra citada ; ibidem, página 1017.

Si bien valoraba altamente la problemática espiritual desarrollada por Maeterlinck y se interesaba en ella más que en cualquier otro aspecto de su obra, Darío no podía olvidarse del interés estético de la misma. Su sensibilidad hacia los problemas formales le llevó a aplicarles su sentido crítico y preocuparse especialmente por la cuestión de las influencias.

Sin duda, su oficio de cronista de las letras (1) le llevaba a establecer, periódicamente, esquemas, cuadros de relaciones entre corrientes y figuras artísticas europeas, para sus lectores sudamericanos alejados del escenario y deseosos, por lo tanto, no de matizaciones, sino de enfoques rápidos, sintéticos.

Así, por ejemplo, vio algo de Walt Whitman en los versos de Maeterlinck :

" Whitman, nuestro Whitman, rompió con todo y se remontó al versículo hebreo, [.] Whitman [.] maestro de Maeterlinck [.] " (2)

Por otra parte, Villiers de l'Isle-Adam habría sido, con su obra " Le Nouveau Monde ", un poderoso antecesor de la dramaturgia maeterlinckiana :

" Le Nouveau Monde", ese drama confuso, en el cual cruza como una creación fantástica la protagonista - obra ante la cual Maeterlinck debe inclinarse, pues si hay hoy drama simbolista, quien dió la nota inicial fue Villiers -, " Le Nouveau Monde ", digo, aunque difícilmente representable, queda como una de las manifestaciones más poderosas de la moderna dramática." (3)

Habría también un influjo ibseniano en el corte de los diálogos de Maeterlinck. Hablando de una obra de Ibsen, decía:

(1) Especialmente para el diario bonaerense " La Nación ".

(2) En un artículo publicado en " La Nación " el 27 de noviembre de 1896, titulado " Los colores del estandarte ". Recogido en " Escritos inéditos de Rubén Darío ", obra citada ; en " Obras completas ", volumen IV, página 882.

(3) Rubén Darío, " Los Raros ", obra citada ; en " Obras completas ", volumen II, página 312.

" Los pretendientes a la corona ", donde hay el admirable diálogo entre el poeta y el rey, y el cual tiene que haber influido muy directamente en la forma dialogal característica de Maeterlinck en sus dramas simbólicos." (1)

Llevado por el mismo afán aclaratorio y clasificador, Rubén señaló también la presencia de Maeterlinck en " Belkiss", obra de Eugenio de Castro, el autor portugués por el cual tenía una extrema admiración. Sin embargo, no dejaba de apuntar un elemento de separación entre ambos :

" Es un poema dialogado en prosa martillada por un Flaubert nervioso y soñador, y en donde la reminiscencia de Maeterlinck queda inundada en un torbellino de luz milagrosa y en una armonía musical, cálida y vibrante." (2)

* * *

En el fondo, lo que admiró Rubén Darío en Maeterlinck, como lo admiraba en la mayor parte de sus " Raros ", fue la figura señera del artista. Darío, esteta que buscaba cómo demostrar su repulsa a la sociedad sin ideales en que le tocaba vivir, víctima de una máxima tensión entre fealdad de lo cotidiano e ideales anhelados (3), Darío, como sus seguidores y compañeros modernistas, se sentía atraído por cuantos practicaban el cultivo profundo de " su ser interior ". Así lo ha visto bien y explicado Ricardo Gullón (4).

Por eso, Darío pudo escribir :

(1) Rubén Darío, " Los Raros ", obra citada ; en " Obras completas ", volumen II, página 469.

(2) Rubén Darío, ibidem, página 315.

(3) Vid. Miguel Enguídanos, " Inner tensions in the work of Rubén Darío ", en " Rubén Darío centennial studies ", Austin, The University of Texas, Institute of Latin American Studies, Department of Spanish and Portuguese, 1970, 120 páginas, páginas 13 a 29.

(4) Ricardo Gullón, " Esteticismo y modernismo ", en " Cuadernos Hispánicos ", Madrid, 1967, agosto-septiembre, nos 212-213, páginas 372 a 387.

" Los que, en Francia, en Inglaterra, en Italia, en Rusia, en Bélgica han triunfado, han sido escritores y poetas, y artistas de energía, de carácter artístico y de una cultura enorme." (1)

manifestando, por lo tanto, un concepto casi romántico del arte, como subyace en todo el modernismo (2).

Aun con este alto aprecio, Rubén no dejaba de guardar toda independencia respecto a las figuras de su galería de hombres célebres .

Así, refrenó los entusiasmos de Octave Mirbeau :

" Cuando Octave Mirbeau descubrió en el Figaro parisiense a Maeterlinck, nombró a Shakespeare [...] — Yo no he encontrado la sensación shakespeariana más que en algunas cosas de Lugones — en quien encuentro todo — y en los últimos libros de Valle-Inclán." (3)

Y a veces también, confesó tener cierto cansancio de los temas de literaturas nórdicas y desear refugiarse en obras populares, como las de los hermanos Alvarez Quintero, cuya alegría — dijo — es buena para " los que acudimos a sus obras después de largas intoxicaciones nórdicas " (4).

* * *

Resumiendo. Estas breves consideraciones sobre el encuentro de Rubén Darfo con la obra de Maeterlinck nos han permitido verificar algunos puntos que la crítica había tratado ya : su amplia y minuciosa información sobre todos los movimientos artísticos contemporáneos, su tremendo interés por cuanto era nuevo artísticamente, su visión romántica de

-
- (1) Rubén Darfo, " España contemporánea ", obra citada ; en " Obras completas ", volumen III, página 305.
 (2) Ricardo Gullón, " Direcciones del modernismo ", obra citada, página 51 y siguientes.
 (3) Rubén Darfo, " Todo al vuelo ", obra citada ; en " Obras completas ", volumen II, página 176.
 (4) Rubén Darfo, " Semblanzas ", obra citada ; en " Obras completas ", volumen II, página 823.

III.

la personalidad del artista y la independencia - en contra de lo que algunos autores puedan opinar - de sus juicios críticos frente a las modas, sean de París o de otra parte.

Más que todo, hemos podido reafirmar que la preocupación por la muerte es una de las obsesiones - la mayor, tal vez - de su vida, marcando hasta su entendimiento de las obras ajenas, sensibilizándole a valores temáticos quizás menos perceptibles para sus compañeros.

•

CAPITULO 7 :

VALLE-INCLAN Y MAETERLINCK.

- Página 112 : ¡ Valle-Inclán y sus fuentes literarias !
- Página 114 : Primeros pasos de Valle-Inclán en literatura y ecos maeterlinckianos en " Jardín umbrío ".
- Página 121 : Otras obras en las cuales hay ecos de Maeterlinck.
- Página 123 : Una traducción , anónima, de Maeterlinck, y otra de Eça de Queiroz, ¿ serían obra de Valle-Inclán ?
- Página 134 : Análisis de las traducciones de Eça de Queiroz por Valle-Inclán, y sus relaciones con los textos anteriormente mencionados, traducciones anónimas.
- Página 139 : Conclusiones.



¡Valle-Inclán y sus fuentes literarias! Muchas plumas se han deslizado con el fin de tratar este tema y el querer añadir alguna apostilla al respecto se me antoja vano. Al hojear las bibliografías relativas a Valle-Inclán (1), el lector queda sorprendido por la cantidad de fuentes que se le han atribuido: desde los poetas mejicanos de finales del siglo XIX (2) hasta su propio padre (3), pasando - cito sin más orden que el alfabético - por Barbey d'Aurevilly, Casanova, Giro Mayo, Chateaubriand, D'Annunzio, Ramón de la Cruz, Eça de Queiroz, Mérimée, Rostand ... ¡Y cuántos olvidados!

Es preciso recordar la ruidosa polémica originada, hace diez años, por la publicación de "La cara de Dios" (4)? Por una parte, el heredero directo del maestro, don Carlos Valle-Inclán, se oponía a la aparición del volumen, por supuesto plagio de "Nietochka Nezvanova", novela de Iostolevski; por otra parte, el director literario de Editorial Taurus, don Jesús Aguirre, arguía de la necesidad de conocer esta obra para mejor estudio y conocimiento del primer Valle.

Sin más, la polémica resuscitaba un viejo tema: el de los posibles plagios de don Ramón, y resultaba un tanto absurda. En efecto, para la crítica, el problema estaba ya definitivamente resuelto, y desde hacía muchos años.

De hecho, ya en 1922, Alfonso Reyes escribía:

(1) Especialmente, las de J. Rubia Barcia, "A Bibliography and Iconography of Valle-Inclán", Universidad de California, Publications in Modern Philology, volumen 59, Berkeley y Los Angeles, 1966, 101 páginas; y Robert Lima, "An annotated bibliography of Ramón del Valle-Inclán", University Park, Pennsylvania State University, Bibliographical Sources, nº 4, 1972, 401 páginas.

(2) Ver Emma Susana Speratti-Finero, "De Sonata de Otoño al esperpento. Aspectos del arte de Valle-Inclán", Londres, Thamesis Books Ltd., 1968, 341 páginas, capítulo: "Valle-Inclán y México".

(3) Ver Charles V. Aubrun, "Les débuts littéraires de Valle-Inclán", en "Revue Hispanique", Burdeos, 1955, LVII, nº 3, páginas 331 a 333.

(4) Arreglo novelístico basado en un drama de costumbres populares de Carlos Arniches, estrenado por éste el 28 de noviembre de 1897, en el Teatro Farish de Madrid. La versión novelada por Valle-Inclán fue publicada a principios de 1900, por entregas seculares, y vuelta a publicar en Madrid, Edit. Taurus, 1972, 507 páginas.

" [...] el procedimiento es completamente legítimo. Equivale [...] a tomar un rincón del cuadro de las "Meninas", de Velázquez, e incrustarlo en una tela mucho mayor, añadiéndole retazos por todos los lados. En los cuadros de los pintores que representan, por ejemplo, un taller (¡ oh jugoso y paradisíaco Brueghel !), ¿ no vemos, a veces, reproducido sobre un caballete del fondo, en miniatura, algún cuadro célebre de pincel ajeno ? " (1)

Y André Joucla-Ruau podía afirmar, a propósito de una posible lectura de las "Memorias de ultra-tumba" de Chateaubriand, pero en palabras que podemos hacer extensivas a todas las relaciones literarias de Valle-Inclán :

" l'aut-il pour autant parler de plagiat ? Certes non, car, abstraction faite du libre aveu de Valle-Inclán, son imitation est, ici comme ailleurs, tout autre chose qu'un esclavage. A défaut d'une démonstration approfondie qu'interdisent les limites de cette étude, l'impression générale qui se dégage du parallèle est d'une adaptation à la fois simple et fidèle, caractérisée par l'allègement quantitatif et la mise en valeur ingénieuse du détail pertinent." (2)

añadiendo : " On notera combien E. Ramón excelle à morceler et à répartir au mieux ses textes de référence. Au surplus, il n'hésite pas à pratiquer le même démemberment, géographique ou autre, sur ses propres écrits." (3)

Como decía Alonso Zamora Vicente, en 1973 :

" Valle-Inclán no era hombre entregado totalmente a la fabulación imaginativa, sino que era libresco su inspiración, ante todo y sobre todo libresco. Vivía inmerso en literatura, en literatura ajena, añadamos. De ahí la copiosa, abrumadora imaginaria literaria que llena sus escritos, que plantea problemas inúmeros ... " (4)

(1) Alfonso Reyes, " Tortulia de Madrid ", Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, colección Austral, 1949, 145 páginas, página 68.

(2) André Joucla-Ruau, " Le François-René à Ramón María : Chateaubriand, source de Valle-Inclán ? ", en " Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh ", París, Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques, 1966, volumen 1, 474 páginas, páginas 445 a 461, página 448.

(3) André Joucla-Ruau, Ibidem, página 477, nota (3).

(4) Alonso Zamora Vicente, " Valle-Inclán, novelista por entregas ", Madrid, Edic. Taurus, Cuadernos Taurus, nº 117, 1973, 89 páginas, página 35.

Entonces, por una influencia más o una influencia menos, ¿vale la pena el investigar la supuesta presencia de Maeterlinck en Valle-Inclán? Se puede afirmar que los resultados distarán poco de las posiciones de Alfonso Reyes o de André Joucla-Ruan. Sin embargo, estoy seguro de que la investigación aportará aclaraciones de interés sobre la formación literaria del joven escritor.

* * *

En el invierno de 1897-1898 (1), desde Pontevedra, la ciudad de su infancia, Ramón del Valle-Inclán llegaba a Madrid. Era el autor de un libro de historias galantes y amores prohibidos, "Femeninas" (2), y de una cuarentena de artículos y cuentos redactados y publicados ya en Méjico, ya en Pontevedra (3). Venía en busca de editor y comprador para su más reciente producción, una refundición de su primera obra a la cual daba ahora el título de "Epitalamio".

Llegaba con las ilusiones del artista novel consciente de su valía, pero sin medios de subsistencia bien definidos. Así, las preocupaciones económicas iban a abrumar bien pronto el panorama de su actividad literaria. Aunque Luis S. Granjel pretenda lo contrario (4), Valle-Inclán se vió rápidamente obligado a buscar trabajos remunerados, sea traducciones, sea artículos en revistas de vanguardia.

Entre 1900 y 1907, tradujo seis obras extranjeras: "Las

(1) Luis S. Granjel, "Valle-Inclán "fin de siglo", en "Cuadernos hispanoamericanos", Madrid, 1966, julio-agosto, nos 199-200, páginas 22 a 33, página 24, dice que fué en el invierno 1896-1897.

(2) Ramón del Valle-Inclán, "Femeninas: seis historias amorosas", Pontevedra, sin nombre de editor, 1899.

(3) 37 fueron editados por William L. Fichter, "Publicaciones periodísticas de Ramón del Valle-Inclán anteriores a 1895", Méjico, El Colegio de Méjico, 1952, 222 páginas; y 3 por Simone Saillard, "Le premier conte et le premier roman de Valle-Inclán", en "Bulletin Hispanique", Purdeos, 1955, LVII, nº 3, páginas 421 a 429.

(4) Luis S. Granjel, Ibidem, página 25: "A despecho de los agobios económicos que nunca le abandonan, Valle-Inclán rehúsa ejercer quehaceres periodísticos por suponer que ello acabaría influyendo desfavorablemente en su estilo."

chicas del amigo Lefèvre ", del francés Paul Alexis (1) ; tres novelas del portugués Eça de Queiroz, " El crimen del padre Amaro " (2), " La reliquia " (3), " El primo Basilio " (4) ; dos obras italianas, " Flor de pasión " de Natilde Serao (5) y " Andrea Doria " (6).

Sus amistades le abrieron las puertas de las revistas vanguardistas de aquel entonces. Escribió en " Germinal " en 1897, en la " Revista Nueva " de su admirado Benavente en 1899, en " Juventud " y " Electra " en 1901, en " Alma española " en 1903 ...

Es más. No desdeñaba los arreglos de obras ajenas, ni siquiera suyas.

Para el teatro, adaptó " Octavia Santina ", cuento de " Femeninas ", que bajo el título de " Cenizas " fue presentado por el Teatro Artístico el 7 de diciembre de 1899. En 1900, arregló y publicó, en forma de folletín novelesco, el drama de costumbres populares que Arniches había estrenado en el Teatro Parish el 28 de noviembre del mismo año. En colaboración con Manuel Puero, adaptó igualmente una versión de " Fuenteovejuna " que la Compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza estrenó en el Teatro Español el 27 de octubre de 1903.

A la par con varios amigos, Ramiro de Maeztu, Camilo Bargiela y Pío Baroja, ideó un gran folletín que se publicaría en forma de novela por entregas. La empresa fracasó y Maeztu redactó la obra solo, publicándola semanalmente a partir del primero de abril de 1900, en 94 entregas del periódico " El País ", y bajo el título " La guerra del Transvaal y los misterios de la Banca de Londres ". (7)

(1) En Valencia, Edit. F. Sempere, Imprenta de " El Pueblo ", 1902.

(2) En Barcelona, Ed. Maucci, 1901, dos volúmenes.

(3) En Barcelona, Ed. Maucci, 1902.

(4) En Barcelona, Ed. Maucci, 1904, dos volúmenes.

(5) En Barcelona, Ed. Maucci, 1907.

(6) Según Robert Lima, obra citada, página 61, que no precisa el autor, esta obra habría sido traducida por Valle-Inclán y estrenada en Granada en 1902, con el actor Ricardo Calvo en el papel principal.

(7) Vuelto a publicar en Madrid, Edit. Taurus, 1974, 588 páginas.

Al mismo tiempo, el interés de Valle-Inclán por el teatro se manifestaba. Su admiración, doblada de entrañable amistad, por Jacinto Benavente, le iba a ofrecer algunas experiencias de actor (el papel del poeta modernista Teófilo Iverit en la comedia benaventina, " la comedia de las fieras ", estrenada el 7 de noviembre de 1913 ; un corto papel en un arreglo teatral de una obra de Alfonso Daudet por Alejandro Sava, " Los reyes en el destierro ") y de director (de " la fiera cilla domada ", de Shakespeare, para el Teatro Artístico). Experiencias que el accidente del Café de la Montaña cortaría en breve.

Como cuentan las crónicas, el ambiente del mundo literario madrileño estaba marcado por una verdadera lucha por la vida, a primeros de siglo. Había que hacerse, como sea, un nombre ; lo que, para el artista verdadero, significaba crear un estilo propio.

En este ambiente, el nombre de Maeterlinck debía ser mencionado con gran frecuencia. Acababa de alcanzar la fama a través de una operación casi publicitaria y este lanzamiento podía provocar la colosa admiración de cualquier artista joven. Indudablemente, Maeterlinck estaba " de moda ".

Así, Melchor Fernández-Almagro ha podido afirmar, al hablar de los escritores finiseculares :

" Todos han leído los mismos libros extranjeros, acarreados por el gusto universal que renuevan los poetas simbolistas y los novelistas del naturalismo francés - con el belga anexionado Mauricio Maeterlinck." (1)

Y Pío Baroja abundaba en el mismo sentido, al evocar concretamente a Valle-Inclán :

" Valle-Inclán, en sus comienzos, era un entusiasta de Mounizio, de Maeterlinck y de Barbey d'Aurevilly." (2)

Y efectivamente, una lectura atenta de sus obras primeras deja entrever ecos maeterlinckianos, aunque en menor cuantía de la pretendida por los críticos. Así, por ejemplo, en " Jardín umbrío ", de 1903.

(1) Melchor Fernández-Almagro, " Vida y literatura de Valle-Inclán ", Madrid, Editorial Nacional, 1943, 177 páginas, página 55.

(2) Pío Baroja, " Memorias ", Madrid, C. C. de Siglo Veintiuno, 1951, 125 páginas, página VII. En " Obras completas ", Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1946, 8 volúmenes, volumen VII, página 745.

Al hablar de una obra suya, Juan Ramón Jiménez hizo, de pasada, una alusión, aun indirecta, al posible maeterlinckianismo de " Jardín umbrío " de Valle-Inclán, diciendo :

" El título Ninfeas me lo cedió Valle-Inclán, que lo tenía para él, impreso ya, en un aguafuerte de Ricardo Baroja, un jardín maeterlinckiano, y que luego publicó en la cubierta de Jardín umbrío [...] " (1)

Es verdad que Juan Ramón hablaba de la ilustración de Ricardo Baroja.

Aun así, no creo que los jardines evocados por Maeterlinck le sean exclusivos. Es, más bien, un tema de la literatura simbolista y formaba parte integrante de toda producción de los adictos a la escuela. Valle-Inclán aludió a estos jardines en la misma introducción de " Jardín umbrío " :

" Aquellas historias de un misterio candoroso y trágico me asustaron de noche durante los años de mi infancia, y por eso no las he olvidado. De tiempo en tiempo todavía se levantan en mi memoria, y como si un viento silencioso y frío pasase sobre ellas, tienen el largo murmullo de las hojas secas. ¡ El murmullo de un viejo jardín abandonado ! Jardín Umbrío." (2)

Ahora bien. Más que en jardines pretendidamente maeterlinckianos, la huella del simbolista belga se manifestó en tres obritas del volumen, dos narrativas y una teatral.

En un relato cargado de potencias ocultas (3), " Del misterio ", un joven evoca la figura de su padre, legitimista dete-

(1) Juan Ramón Jiménez, " La corriente infinita ", Madrid, Ed. Aguilar, colección Ensayistas hispánicos, 1961, 337 páginas, página 232.

(2) Ramón del Valle-Inclán, " Jardín umbrío ", Madrid, Imprenta de la Viuda de Rodríguez Serra, Biblioteca Mignon, tomo XXXVIII, 1903. En " Obras completas ", tomo I, página 87.

(3) A propósito de ocultismo, Emma Susana Speratti-Pinero, " El ocultismo en Valle-Inclán ", Londres, Thamesia Books Ltd., 1974, 202 páginas, ha presentado tres coincidencias entre Maeterlinck y Valle-Inclán. Por un lado (página 57, nota 6), tanto uno como otro pretendían que el hombre era " el mayor demonio del infierno ", o, dicho con otras palabras, que el único responsable de la maldad del mundo es el mismo hombre, no el demonio. Por otra parte, en lo que a facultades y fenómenos paranormales se refiere, ambos coincidían en dos puntos : la sensación de lo " ya visto " al producirse ciertos acontecimientos (página 147) y la existencia posible de un doble nuestro en los astros, o proyección astral (página 152). Son meras coincidencias.

nido que se ha escapado matando al carcelero. El miedo ha invadido a la asistencia. Pero, al padre del muchacho, no le pasará nada, porque " tiene un demonio que le protege ", según afirma doña Soledad. La misma añade que el joven sufrirá, su vida entera, del crimen cometido por su padre :

" [...] la sangre que derramó su mano, yo la veo caer gota a gota sobre una cabeza inocente.

Una puerta batió lejos. Todos sentimos que alguien entraba en la sala. Mis cabellos se erizaron. Un aliento frío me rozó la frente, y los brazos invisibles de un fantasma quisieron arrebatarme del regazo de mi madre. Me incorporé asustado, sin poder gritar, y en el fondo nebuloso de un espejo vi los ojos de la muerte y surgir poco a poco la mate palidez del rostro, y la figura con sudario y un puñal en la garganta sangrienta. Mi madre, asustada viéndome temblar, me estrechaba contra su pecho. Yo le mostré el espejo, pero ella no vió nada. Doña Soledad dejó caer los brazos hasta entonces inmóviles en alto, y desde el otro extremo de la sala, saliendo de las tinieblas como de un sueño, vino hacia nosotros. Su voz de sibila parecía venir también de muy lejos :
- ¡ Ay Jesús ! Sólo los ojos del niño le han visto. La sangre cae gota a gota sobre la cabeza inocente. Vaga en torno suyo la sombra vengativa del muerto. Toda la vida irá tras él." (1)

Aquí es donde puede haber reminiscencia maeterlinckiana, en esta presencia de la muerte invisible para todos a excepción del interesado. Con cierta astucia, Valle-Inclán ha logrado introducir un ingrediente maeterlinckiano en su propia producción.

La heroína de un segundo relato, " Rosarito ", es hermana de las que Maeterlinck designaba como predestinadas a captar las hondas esencias de la vida. Así, adivina la presencia de don Miguel Montenegro, ausente desde más de diez años :

" Antes de contestar, Rosarito dirigió una nueva mirada al misterioso y dormido jardín, a través de cuyos ramales se filtraba la blanca luz de la luna, luego, en voz débil y temblona, murmuró :

(1) " Del misterio " fue publicado en una segunda versión ampliada de " Jardín umbrío ", titulada " Jardín novelesco : Historias de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones ", Madrid, Tipografía de la " Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos ", 1903. En " Obras completas ", tomo I, página 146.

- Hace un momento juraría haber visto entrar por esa puerta a don Miguel Montenegro [..]

Rosarito alzó la cabeza. En su boca de niña temblaba la sonrisa pálida de los corazones tristes, y en el fondo misterioso de sus pupilas brillaba una lágrima rota. De pronto lanzó un grito. Parado en el umbral de la puerta del jardín estaba un hombre de cabellos blancos, estatura gentil y talle arrogante y erguido." (1)

" Tragedia de ensueño ", otra obra contenida en " Jardín umbrío ", está bañada en pleno ambiente maeterlinckiano. Es, sin duda alguna, la obra más marcada por lecturas de Maeterlinck, de todas las de Valle-Inclán. Bien lo subrayó Emma Susana Speratti-Piñero, al advertir :

" el delicado sentido simbólico de que [..] dota [..] una escena de " Tragedia de ensueño ", que tanto recuerda el de Maeterlinck." (2)

Como antes, las similitudes que encontraremos no serán de estilo, sino de temas y motivos. Y muy numerosas.

El argumento de la obrita recuerda el de " Interior " que, a menudo, la crítica ha considerado como el más acabado de los textos maeterlinckianos de primera manera, por no aparecer en él este misterio tan visible, más carpintería teatral que problemática espiritual. Desde el primer momento, en " Interior ", el lector, el espectador saben quién ha muerto. La atención no se distrae en premoniciones y simbolismos algo pueriles. Y así es el argumento de " Tragedia de ensueño ".

Una vieja (3) ha visto morir a sus siete hijos y a varios nietos. Lamenta que, ahora, la muerte le venga a raptar a su último nieto, al más querido. La obrita se va a desarrollar sobre esta base temática, hasta la muerte final del niño (como, en " Interior ", hasta que la verdad, conocida desde las primeras líneas, sea anunciada a la familia entera).

(1) " Rosarito " fue publicado primeramente en " Femeninas (seis historias amorosas) ", obra citada. En " Obras completas ", tomo I, páginas 157 y 159.

(2) Emma Susana Speratti-Piñero, " El ocultismo en Valle-Inclán ", obra citada, página 24.

(3) " Tiene cien años, el cabello plateado, los ojos faltos de vista, la barbata temblorosa. " En " Obras completas ", tomo I, página 97. Estas características también recuerdan a los ancianos de Maeterlinck.

Hay varios motivos que llevan la más clara impronta maeterlinckiana. Así, la oveja desaparecida. El niño tenía una oveja blanca que se comieron los lobos en el monte ; y desde entonces, el niño llora y se marchita en su cuna .

" Aquella oveja blanca que le criaba se extravió en el monte, y por eso llora el niño ... " (1)
como dice una doncella. Recuerda la cordera que pierde Yniold en " Pelléas et Mélisande ".

Otro motivo característico de Maeterlinck era su afición a un pretendido simbolismo de los números, en el que no veo más que reminiscencias de canciones populares. En Valle-Inclán, la anciana perdió a sus siete hijos :

" ¡ Siete hijos tuve, y mis manos tuvieron que coser siete mortajas ! " (2)

Durante tres noches ya, los perros han aullado a la puerta :

" Hace tres días, desde que aullan los perros ; cuando le alzo de la cuna siento batir sus alas de ángel como si quisiera aprender a volar [E.] " (3)

Tres doncellas pasan por el camino y se detienen al oír la tonadilla de la anciana. Cada una recibió algo de la abuela y - mal presagio - lo perdió.

Otro motivo que podría tener su origen en el primer teatro de Maeterlinck : el ruido y sus connotaciones. Ya hablé del aullido de los perros. Hay, también, el viento :

" Una ráfaga de viento pasa sobre las sueltas cabelleras, sin ondularlas. Es un viento frío que hace llorar los ojos de la abuela. " (4)

" Y el viento anda a batir las puertas. " (5)

Viento que es elemento integrante del primer teatro de Maeterlinck.

El mismo final de " Tragedia de ensueño " puede asemejarse al de " Interior ". En Maeterlinck, mientras toda la familia recibe la triste noticia, el recién nacido ni se mueve en

(1) En " Obras completas ", tomo I, página 98.

(2) En " Obras completas ", tomo I, página 97.

(3) En " Obras completas ", tomo I, página 97.

(4) En " Obras completas ", tomo I, página 103.

(5) En " Obras completas ", tomo I, página 104.

su cuna y sigue durmiendo como si no hubiera pasado nada. Aquí, en " Tragedia de ensueño ", al morir el niño sonríe :

" Las niñas : ¡ Se sonríe ! ... ¿ Por qué se sonríe con los ojos cerrados ? ...

La abuela : Sonríe a los ángeles." (1)

Me inclino a creer que Valle-Inclán fue seducido por el argumento y el desarrollo de " Interior ", y que su " Tragedia de ensueño " reflejó esta atracción. Pero, con astucia e innegable independencia creadora, interpretó a su manera. Invertió signos, haciendo del anciano y del caminante de " Interior " una abuela centenaria, haciendo morir al niño que Maeterlinck mantenía alejado de la muerte, haciendo finalmente volver al hogar a la oveja perdida, cuando ya es demasiado tarde. Y no dejó de introducir aspectos y personajes puramente personales, como lo son el marco entre bíblico y gallego de la aldea, unas alusiones a los Santos Patriarcas y la figura del viejo pastor, muy en la línea de " Flor de santidad ".

* * *

Me quedaría hablar de otras obras en que la crítica ha visto una posible huella maeterlinckiana.

Aunque un gran conocedor del teatro como lo es Francisco Nieva haya afirmado que :

" Influencé au départ par les symbolistes et par Barbey d'Aurevilly, il fait son apparition en Espagne dans le même temps que Maeterlinck et D'Annunzio, et ses " Sonates " se placent aussitôt dans une littérature d'époque, malgré la beauté formelle de la langue, et il leur manque le caractère précurseur des pièces des dernières années." (2)

creo que su afirmación no pretendía relacionar al Valle-Inclán de las " Sonatas " con Maeterlinck, sino situar las citadas obras del autor gallego en el ambiente general de la época. No he podido discernir recuerdo preciso alguno de Maeterlinck en las " Sonatas ".

(1) En " Obras completas ", tomo 1, página 103.

(2) Francisco Nieva, " Vertus plastiques du théâtre de Valle-Inclán ", en " Le théâtre moderne. Hommes et tendances ", volumen colectivo, París, Centre National de la Recherche Scientifique, 1963, 373 páginas, página 223.

Algo de Maeterlinck podría haber en " El Marqués de Bradomín ", según ha pretendido Sumner E. Greenfield :

" El impresionismo de El Marqués de Bradomín es del tipo maeterlinckiano, tanto en la pintura del jardín " encantado " como en el aspecto visual de los personajes, que se funden con la misteriosa neblina del fondo natural como figuras indefinidas y sombrías, ya estáticas, ya en movimiento lento. Pero el acercamiento de Valle-Inclán es más problemático y más esteticista que el del famoso simbolista belga." (1)

Según me parece, el jardín, fondo escénico de esta obra, no es simbolista, sino más bien romántico (o dieciochesco, versallesco). Las frecuentísimas alusiones al jardín, a lo largo de toda la obra, se pueden reducir, en efecto, a la mención contenida en la primera acotación en cabeza de la jornada primera :

" Un jardín y en el fondo un palacio. El jardín y el palacio tienen esa vejez señorial y melancólica de los lugares por donde en otro tiempo pasó la vida amable de la galantería y del amor." (2)

Jardín poco maeterlinckiano, es verdad.

En cuanto a los personajes, igualmente discrepo. Si bien los personajes de " El Marqués de Bradomín " adolecen de una falta de dinamismo dramático, aun repitiendo en parte episodios de las " Sonatas " que eran de mayor eficacia teatral, no los considero tan desdibujados como los ha visto Sumner E. Greenfield. Adoptando la opinión del Profesor Manuel Bermejo Marcos, creo ver en esta obra, aun con todas las reservas de rigor, " unas cuantas estampas de color vivo y dibujo interesante " (3).

La crítica, y más concretamente Melchor Fernández-Almagro (4), ha podido descubrir algo del - así mal llamado - " misticismo " de Maeterlinck en " La lámpara maravillosa ":

(1) Sumner E. Greenfield, " Ramón del Valle-Inclán. Anatomía de un teatro problemático ", Madrid, Ed. Fundamentos, 1972, 300 páginas, página 46.

(2) Ramón del Valle-Inclán, " El Marqués de Bradomín : coloquios románticos ", Madrid, Tipografía de la " Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos ", 1907. En " Obras completas ", tomo II, página 113.

(3) Manuel Bermejo Marcos, " Valle-Inclán : introducción a su obra ", Salamanca, Edit. Anaya, 1971, 357 páginas, página 110.

(4) Melchor Fernández-Almagro, " Vida y literatura de Valle-Inclán ", Madrid, Editora Nacional, 1949, 277 páginas.

" Así y todo, puede descubrirse en " La lámpara maravillosa " un sentido místico de la vida, a lo Novalis, por ejemplo, o a lo Maeterlinck ; preocupación ante el misterio inextricable que exaspera la sensibilidad y extravía la razón, en lugar de la fe, que consuela y orienta." (1)

En realidad, en esta obra, Valle-Inclán aparece distinguiendo entre la intuición y la razón, instrumentos de conocimiento que él denominaba Contemplación y Meditación. Prestigia-ba la eficacia de las posibilidades intuitivas por encima de las meramente racionales. El tema, evidentemente, se puede enlazar con la apología del poder de la intuición llevada a cabo por el simbolismo en general. Pero, ¿con Maeterlinck en particular ?

Aunque opino - siguiendo en eso al Profesor Ynduráin (2)- que, en " La lámpara maravillosa ", Valle-Inclán ha hablado de todo, " del lenguaje, de estilística y de otros conceptos más confusos ", temas como el de la intuición estaban de moda. Así lo demuestra su presencia en el Nachado de las " Nuevas Canciones ", y el éxito de Bergson que concedía en su sistema más puesto a la intuición y a la vida que a la razón ratiocinante y a las formulas ergotistas.

* * *

Aquí acabaría la discusión de las posibles correspondencias entre Maeterlinck y Valle-Inclán, si no hubiera encontrado un texto anónimo que me ha intrigado.

El 3 de diciembre de 1890, en un número de la revista " Vida Nueva ", Pedro González Blanco, gran especialista en trabajos sobre literatura de varios países y colaborador de una serie de revistas efímeras pero entusiastas (por ejemplo, " Helios ", " Vida literaria ", " Alma española "), bien introducido a la par con sus hermanos Edmundo y Andrés en todos los medios literarios madrileños, escribía un artículo sobre Valle-Inclán, en el cual decía :

(1) Melchor Fernández-Almagro, obra citada, página 181.

(2) Francisco Ynduráin, " Valle-Inclán. Tres estudios ", Santander, Publicaciones La Isla de los Ratones, 1968, 88 páginas, página 9. De un artículo anterior publicado en la revista " Insula ", Madrid, 1966, julio-agosto, nº 236-237.

" El día 30 [...] estrenará en el Teatro Artístico un drama titulado Genizas. Para el mismo teatro tiene hecha una traducción de Interior, de Mauricio Maeterlinck."

Podríamos poner en duda lo bien fundamentado de la afirmación de Pedro González Blanco. Pero el hecho fue que, un año y tres meses más tarde, el 30 de marzo de 1901, aparecía en la revista " Electra " una traducción anónima de " Interior ".

Traducción, decía. En realidad, era una adaptación que tomaba el texto de Maeterlinck como mero pretexto para construir una obra del todo diferente. Vamos a ver cómo.

Primeramente, salta a la vista que el " traductor " quiso eliminar cuanto, en Maeterlinck, frenaba o restaba eficacia teatral o simplemente expresiva (ya que Maeterlinck no estaba seguro de ver un día sus obras en el escenario). Veamos ejemplos, en orden de aparición.

| | |
|--|---|
| <p>Le vieillard: Nous voici dans la partie du jardin qui s'étend derrière la maison. Ils n'y viennent jamais. Les portes sont de l'autre côté. - Elles sont fermées et les volets sont clos. Mais il n'y a pas de volet par ici et j'ai vu de la lumière ... Oui, ils veillent encore sous la lampe. Il est heureux qu'ils ne nous aient pas entendus ;</p> <p>[...] (1)</p> | <p>El anciano : Ya hemos llegado. Esta es la luz que distinguíamos desde el camino. La familia, como de costumbre, prolonga la velada al amor de la lámpara. Ha sido una suerte que no oyesen nuestras pisadas ;</p> <p>[...] (2)</p> |
|--|---|

En esta primera réplica, la eliminación de detalles ambientales (jardín, puertas, póstigos) abre directamente la obra sobre el drama de la familia.

| | |
|--|---|
| <p>L'étranger : Voulez-vous que je frappe à l'une des fenêtres ?</p> | <p>El caminante : Llamaré en los cristales.</p> |
|--|---|

(1) Maurice Maeterlinck, " Théâtre ", volumen 2, Bruselas, La-comblez, París, Fer Lamm, 1902, 245 páginas, página 175. La primera edición de " Intérieur " había sido publicada en Bruselas, Deman, en 1894.

(2) " Interior ", por Mauricio Maeterlinck, en " Electra ", Madrid, 30 de marzo de 1901, nº 3, página 76.

L'étranger : Ils ne savent
pas que d'autres les regardent ...
Le vieillard : On nous regarde aussi ...
L'étranger : Ils ont levé les yeux ...
Le vieillard : Et cependant ils ne peuvent rien voir ... (páginas 182-183)

[sin traducir]

(página 78)

Aquí, las réplicas están distribuidas en un orden diferente y, si el cambio parece gratuito, no se puede negar que la adaptación posee una fuerza condensada, ausente en el original.

Marie : Ils sont au bas
des dernières collines.

Le vieillard : Ils viendront en

silence ?

Mario: Je leur ai dit de prier à voix basse. Marthe les accompagne ... (página 185)

El anciano : ¿Por donde vienen ?

María : Atravesando los senderos. Caminan muy lentamente.

El anciano : ¿Son muchos ?

María : Toda la aldea. Algunas mujeres habían llevado luces, pero las advertí que las apagaran y rezasen en voz baja.
(página 79)

Además de otra distribución de réplicas, la adaptación ha modificado el texto de Maeterlinck (las colinas se han vuelto senderos) y añadido (las mujeres llevan luces).

Le vieillard : Il est temps ...
(página 185)

El anciano : Aun tenemos tiempo ...
(página 79)

¿ Error de traducción ? ¿ No será, más bien, un acierto del adaptador ? En efecto, aunque sea ya tiempo de avisar a la familia, lo que en realidad desea el anciano es demorar ese anuncio y tranquilizarse : " Aun tenemos tiempo ... "

Le vieillard : Je ne sais pas pourquoi tout ce qu'ils font m'apparaît si étranger et si grave ... Ils attendent la nuit, simplement, sous leur lampe, comme nous l'aurions attendue sous la nôtre ; et cependant je crois les voir du haut d'un autre monde, parce que je sais une petite vérité qu'ils ne savent pas encore ... (página 186)

El anciano : Pasan la velada reunidos bajo la lámpara, como la hubiéramos pasado nosotros y, sin embargo, cuanto hacen me parece tan desusado, tan grave ... Creo estar viéndolos desde la altura de otro mundo lejano, ¡ y todo porque sé una verdad triste y cruel que ellos ignoran !
(página 80)

La adaptación intensifica la sensación de extraneza del anciano al unir dos frases que la expresan. Mientras que Maeterlinck quizás diluya más esta sensación, al intercalar, entre primera y segunda declaración de sorpresa del anciano, una frase que desmiente la extrañeza (" comme nous l'aurions attendue sous la nôtre ") y que debe corregir a renglón seguido por un " cependant " .

| | |
|---|--|
| <p>Marthe : Oh ! oh ! Ma pau- vre secour ... Je vais crier aussi ! ... (página 196)</p> | <p>Marta : ¡ Pobres ! ¡ pobres ! (página 32)</p> |
|---|--|

Más directamente teatral, el puro grito traduce la expresión indirecta del teatro de Maeterlinck.

Otra característica de la adaptación es su deliberada eliminación de disquisiciones psicológicas, demasiado del gusto de Maeterlinck, a favor de una expresión más lírica. Veamos unos ejemplos.

Le vieillard : Non, non,
n'appro-
chez pas de la fenêtre ;
ce serait pire qu'autre
chose ... Il vaut mieux
l'annoncer le plus sim-
plement que l'on peut ;
comme si c'était un évé-
nement ordinaire ; et ne
pas paraître trop triste ;
sans quoi, leur douleur
veut surpasser la vôtre
et ne sait plus que fai-
re ... Allons de l'autre
côté du jardin. Nous frap-
perons à la porte et nous
entrerons comme si rien
n'était arrivé. J'entre-
rai le premier ; ils ne
seront pas surpris de me
voir ; Je viens parfois,
le soir, leur apporter
des fleurs ou des fruits,
et passer quelques heures
avec eux.
(página 177)

[sin traducir]

Simplemente, el adaptador deja sin traducir esta larga exposición sobre el dolor ajeno.

| | |
|--|--|
| <p>Le vieillard : Elle était peut-être plus belle ... Je ne sais pas pourquoi j'ai perdu tout courage ... L'étranger : De quel cou- rage parlez- vous ? Nous avons fait tout ce que l'homme pou- vait faire ... Elle était morte depuis plus d' une heure ... (página 180)</p> | <p>El anciano : ¡ Era quizás más bella ! ... El caminante : Estaba ya rígida ... (página 77)</p> |
|--|--|

El adaptador, considerando probablemente como superfluas estas consideraciones sobre el ánimo de los protagonistas, las ha enteramente suprimido.

| | |
|--|---|
| <p>Le vieillard : Elle m'a quitté brusquement [...] Mais j'y songe à présent ... Et je n'avais rien vu ! Elle a souri comme ont souri ceux qui veulent se taire ou qui ont peur qu'on ne comprenne pas ... Elle semblait n'es- pérer qu'avec peine ... ses yeux n'étaient pas clairs et ne m'ont pres- que pas regardé ... (páginas 180-181)</p> | <p>El anciano : Me pareció que vacilaba deseando preguntarme alguna cosa ; pero no osó decirlo, y se alejó subitamente. (páginas 77-78)</p> |
|--|---|

Otra vez, la adaptación ha eliminado unas frases de Maeterlinck, en este caso reminiscencia de la predestinación que el autor de " El Tesoro de los Humildes " pretendía observar en ciertos niños marcados por el destino, y aquí observada por el anciano en la niña ahogada.

| | |
|---|--|
| <p>Le vieillard : On ne sait pas ... Et qu'est-ce que l'on sait ? ... Elle était peut-être de celles qui ne veulent rien dire, et chacun por- te en soi plus d'une rai- son de ne plus vivre ... On ne voit pas dans l'âme comme on voit dans cette chambre. Elles sont tou- tes ainsi. Elles ne disent que des choses banales ; et personne ne se doute de rien ... On vit pendant des mois à côté de quel- qu'un qui n'est plus de ce</p> | <p>El anciano : ¡ Quién sa- be ! Era si- lenciosa como las flores, y nosotros somos ciegos para leer en el fondo de las almas. Vivimos un día y otro día al lado de al- guno que ya no es de este mundo y de quien el espí- ritu parece exhalararse como perfume mortecino, y no comprendemos nada ... ¡ Cómo comprender, si so- mos ciegos ! Esa niña ha- bía vivido como viven to- das ; hablaría sonriendo de los rosales que se des-</p> |
|---|--|

monde et dont l'âme ne peut plus s'incliner ; on lui répond sans y songer ; et vous voyez ce qui arrive ... Elles ont l'air de poupées immobiles, et tant d'événements se passent dans leurs âmes ... Elles ne savent pas elles-mêmes ce qu'elles sont ... Elle aurait vécu comme vivent les autres ... Elle aurait dit jusqu'à sa mort : " Monsieur, Madame, il pleuvra ce matin " ; ou bien : " Nous allons déjeuner, nous serons treize à table " ; ou bien : " Les fruits ne sont pas encore mûrs ". Elles parlent en souriant des fleurs qui sont tombées et pleurent dans l'obscurité. Un ange même ne verrait pas ce qu'il faut voir ; et l'homme ne comprend qu'après coup ... Hier soir, elle était là. (páginas 181-182)

hojan sobre los senderos del jardín y llorarla en la oscuridad. Un angel no vería lo que pasa en esas almas. Ayer noche ella estaba sentada, bordaba a la luz de la lámpara, como sus hermanas, y nosotros no la veíamos tal como era si existiera aun ... Para comprender la vida es preciso que algo inesperado se una a ella. ¡ Y qué extraña debió ser esa alma infantil ! La triste, la ingenua, la blanca alma que tuvo la pobre niña, ¡ ah ! si hubiera dicho lo que debió decir, ¡ ah ! si hubiera hecho lo que debió hacer . (página 78)

He aquí dos textos completamente diferentes. De un texto de resonancias casi realistas, el adaptador español ha hecho algo más lírico, introduciendo evocaciones de jardines y niñas.

Le vieillard : Elles ont beau leur tourner le dos, ils approchent à chaque pas qu'ils font et le malheur grandit depuis plus de deux heures. Ils ne peuvent l'empêcher de grandir ; et ceux-là qui l'apportent ne peuvent plus l'arrêter ... Il est leur maître aussi et il faut qu'ils le servent ... Il a son but et il suit son chemin ... Il est infatigable et il n'a qu'une idée ... Il faut qu'ils lui prêtent leurs forces ... Ils sont tristes mais ils viennent ... Ils ont pitié mais ils doivent avancer ... (página 188)

El anciano : A medida que se acercan la desgracia parece mayor. Crece como una sombra sin que nadie pueda impedirlo ; crece a cada paso que dan, y los mismos que la traen no pueden ya detenerla. La desgracia es una reina negra a quien todos tenemos obligación de servir. No tiene palacio, anda por el mundo vagando por los caminos, infatigable, con una sola idea. Todos somos sus esclavos y los que conducen a la muerte tienen que prestarle sus fuerzas. Están tristes pero no se detienen, son compasivos pero deben caminar. (páginas 79-80)

El estilo usado por el adaptador es claramente más metafórico : " crece como una sombra " ; " la desgracia es una reina " ; " no tiene palacio " ...

| | |
|---|---|
| Le vieillard : ... Je tiens, à deux pas de leur porte, tout leur petit bonheur entre mes vieilles mains que je n'ose pas ou- vrir ... (página 191) | El anciano : Como a un pájaro en- fermo la guardo entre mis manos, que no me atrevo a abrir. (página 80) |
|---|---|

Otra vez, el estilo de la adaptación se nos antoja más lírico, tal vez aquí más sentimental (1).

| | |
|---|----------------|
| Le vieillard : Tu ne peux pas savoir ce que c'est qu'un visage au moment où la mort va passer devant ses yeux ... (página 194) | [sin traducir] |
|---|----------------|

La alusión a la reacción psicológica de los familiares al anuncio de la muerte ha sido enteramente suprimida.

Otras variantes, de menor relevancia, se pueden notar en la adaptación. Por ejemplo, una tendencia a unificar o coordinar oraciones que Maeterlinck había escrito separadas. Así:

| | |
|--|---|
| Le vieillard : Elle ne peut pas nous voir ; nous sommes dans l'ombre des grands arbres. (página 176) | El anciano : La sombra de los sauces nos oculta para ella. (página 76) |
| Así : L'étranger : L'afnée a caressé les boucles de l'enfant qui ne s'éveille pas ... (página 180) | El caminante : La mayor acaricia los bucles del niño y el niño no se despierta (página 80) |
| Así : Acotación : Les enfants orient pour qu'on les lève afin qu' ils voient aussi. (página 198) | Acotación : Los niños llo- ran para que los cojan en brazos, y poder ver. (página 82) |

(1) Sentimentalismo que apunta en otros casos, como cuando el adaptador traduce " les deux sœurs de la mort " por " las dos hermanas de la muerte " (acaso es un error de imprenta) ; " ils croyaient qu'elle cherchait des fleurs ... il se peut que sa mort ... " por " Creyeron que buscaba flores, cuando buscaba la muerte " ; " yeux pleins de crainte " por " ojos llenos de lágrimas ".

Hay también ciertos errores demasiado groseros para que no demuestren que el interés del adaptador se encaminaba más a la eficacia teatral que a una fiel reproducción del original.

Así : - " touffe de roseaux " (página 179) se vuelve " mata de zarzosa " (página 77), sin duda por ser la zarzosa flor de rosal silvestre.

- " ils viendront " (página 188) se vuelve " llegaron " (página 79)

- " talus " (página 188) se vuelve " charco " (página 79)

- " haies " (página 192) se vuelve " sauces " (página 80).

He aquí, pues, una adaptación sumamente original de " Interior ".

Otros textos fueron publicados en versión anónima por la revista " Electra ", sea ya de autores franceses (Henri Barbusse, Henri Bataille, Paul Verlaine), sea ya de autores portugueses y brasileños. Hay que notar - como lo hacían los redactores de la revista en la última página del número 2 - que Ramón del Valle-Inclán se encargaba de la revisión y admisión de los originales remitidos a la revista, en cuanto a cuentos, novelas y teatro se refería. La traducción de " Interior " pasó, por consiguiente, por sus manos, así como un texto de Eça de Queiroz, cuento titulado " Otro amable milagro " (1).

¡ Extraña traducción " también !

Los detalles, unas veces realistas, otras veces sentimentales, se ven eliminados y el argumento ha sido reducido a lo esencial. Por ejemplo :

" e se deante d'elle refugia a espada de fogo, e se o ladeavam, caminhando como as sombras de duas torres, as sombras de Gog e Magog " (página 116) (2)

" qué dulzura había en sus palabras " (página 114)

" meteu pensativamente por sob o Aqueducto, logo sumido na espessura das ardoeirras em flôr. " (página 116)

" por el camino que llevaba a Bathania " (página 114)

(1) " Otro amable milagro ", por Eça de Queiroz, en " Electra ", Madrid, 6 de abril de 1901, n.º 4, páginas 114 a 117.

(2) Eça de Queiroz, " O suave milagre ! ", publicado en " La Revista Moderna " que Queiroz dirigía desde París en 1897, e incluido en la primera edición de " Contos ", 1903. Cito por la segunda edición, Porto, Livraria Chardón, 1907, 348 páginas.

" Mas uma esperança, deliciosa como o orvalho nos mezes em que canta a cigarra, refrescou as almas simples ; logo, por toda a campina que verdeja até Ascalon, o arado pareceu mais brando d' enterrar, mais leve de mover a pedra do lagar : as creanças, colheendo ramos d' anemonas, espreitavam pelos caminhos se além da esquina do muro, ou de sob o sycomoro, não surgiria uma claridade : e nos bancos da pedra, ás portas da cidade, os velhos, correndo os dedos pelos fios das barbas, já não desenrolavam, com tão sapiente certeza, os dictames antigos." (página 336)

" E Obéd agachado á soleira da sua porta, com a ponta do manto sobre a face, palpava a pedra, lamentava a velhice, ruminava queixumes contra Deus cruel." (página 337)

" Branca e triste como a lua n'um cemitério, sem um queixume, sorrindo pallidamente a seu pae, definhava, sentada na alta esplanada do forte, sob um velário, alongando saudosamente os negros olhos tristes pelo azul do mar de Tyro, por onde ella navegára d'Italia, n'uma opulenta galera." (páginas 341-342)

" [E] uma viuva, mais desgraçada mulher que todas as mulheres d'Israel. O seu filhinho unico, todo aleijado, passára do magro peito a que ella o creará para os farrapos da enxerga apodrecida, onde jazera, sete annos passados, mirando e gemendo. Tambem a ella a doença a engolhára dentro dos trapos nunca mudados,

" Mas una esperanza deliciosa, como el rocío de Hermon, refrescó las almas. La tierra pareció menos dura y el trabajo menos pesado." (página 114)

" Obéd, con la cabeza escondida entre el manto, se lamentaba a orillas del camino." (página 114)

" Blanca y triste como la luna, sin quejarse y sin hablar a su padre, se dejaba morir, sentada en la explanada del fuerte, mirando melancólicamente las lejanías azuladas del mar de Tyro, por donde ella vino de Italia, en una galera, con soldados." (página 115)

" ... en una choza, vivía entonces una viuda desgraciada entre todas, que tenía un hijo enfermo de fiebre. En la lámpara de barro rojo se había secado el aceite. El grano faltaba en el arca ; el ruido adormecedor del molino doméstico había cesado, y esto era en Israel la señal evidente de la más infinita miseria." (página 116)

mais escura e torcida que uma cepa arrancada. E, sobre ambos, espessamente a miséria cresceu como o bolôr sobre cacos perdidos n'um ermo. Até na lampada de barro vermelho, sacára ha muito a azeite. Dentro da arca pintada não restava grão ou côdea. No estio, sem pasto, a cabra morrera. Depois, no quinteiro, seccára a figueira. Tão longe do povoado, nunca esmola de pão ou mel entrava o portal. E só hervas apanhadas nas fendas das rochas, cosidas sem sal, nutriam aquellas creaturas de Deus na Terra Escolhida, onde até ás avés maleficas sobrava o sustento ! "

(páginas 345-346)

" D'entre os negros trapos, er-
guendo as suas pobras mãosinhas
que tremiam, a criança murmu-
rou : " Mãe, eu queria vêr Je-
sus ... (página 348)

Fálida y desfallecida,
la criatura murmuró :
- Madre, yo quiero ver
a Jesús de Galilea ... "

(página 117)

Al mismo tiempo, el " traductor " ha suprimido términos geográficos de resonancia excessivamente erudita, para sustituirlos por topónimos más conocidos del posible lector. Así :

" Lago de Tiberiade "

(página 335)

" Enganim ... Issachar "

(página 335)

" Fonte dos Vergeis "

(página 335)

" na estrada de Magdala "

(página 335)

" lago de Genesareth "

(página 114)

" Sichem ... Samaria "

(página 114)

" pozo de Jacob "

(página 114)

" de Magdala a Cafarnum "

(página 114)

Asimismo, ciertos términos técnicos han sido suprimidos y reemplazados por términos más corrientes :

" Decurião " (página 335)

" scareiros, pastores, e as
mulheres trigueiras "

(página 336)

" Josué " (página 336)

" centurión " (página
114)

" la gente " (página
114)

" Jacob " (página 114)

La manipulación del texto de Uça de Queiroz no se acaba en esto. El adaptador no ha tenido reparos en suprimir un episodio

completo del original : el del mendigo. Ni en añadir otro : el último párrafo de la página 114, evocando las cumbres de Safed y la nueva ciudad de Gamala. Transformó totalmente un personaje, el Essenio, que para Eça de Queiroz era un aristócrata y, en el texto castellano, un hombre del pueblo.

Dos detalles más merecen ser reseñados. Son dos errores de traducción : un adjetivo " áspero " (página 341) que el texto castellano transforma en " próspero " (página 115) y un adverbio " devagar ", lentamente (página 345) que, cómicamente, se vuelve " divagar " (página 116).

La adaptación del cuento de Eça de Queiroz sigue cauces iguales a la de " Interior ". Ésta eliminaba cuanto restaba eficacia artística a la obra. Inclínaba especialmente la tendencia psicológica maeterlinckiana hacia un mayor lirismo, modificando, añadiendo con harto desenfado, aun deslizando unos cuantos errores. La adaptación del cuento de Eça de Queiroz se caracteriza, a su vez, por una reducción de todos los medios a lo argumentalmente esencial. Además, elimina términos rebuscados, modifica, añade y deja escapar dos errores de interpretación.

Por lo tanto, los procedimientos de ambas adaptaciones ofrecen semejanzas que inducen a creer que el autor de ambas puede ser la misma persona.

Ahora bien : entre 1901 y 1904, Valle-Inclán publicó tres traducciones de novelas de Eça de Queiroz. Recordémoslas : en 1901, " El crimen del padre Amaro " ; En 1902, " La reliquia " ; en 1904, " El primo Basilio ".

* * *

Analizaré estas traducciones de forma muy rápida, escogiendo textos de manera sin duda arbitraria - el primero y el último capítulo de cada obra -, pero que, por motivos de demostración, me parecen suficientes.

En seguida, podemos determinar una serie de características que se pueden resumir en cuatro puntos : 1º) eliminación

de las notas de lugar o época en exceso precisas ; 2º) supresión de los efectos técnicos de moda en el realismo portugués-que, por vía de corolario, lleva una 3º) adjetivación menos realista, más matizada ; 4º) modificación sintáctica, consistiendo en reducir las frases demasiado largas o, por el contrario, unir frases excesivamente cortas.

Vamos a examinar cada uno de estos puntos, muy brevemente.

En su traducción de " El crimen del padre Amaro ", Valle-Inclán suprimía una alusión referente a cierto canónigo Díaz :

" Que maroto ! Parece mesmo D. João VI ! " (1)

o reducía cinco páginas de evocaciones lisboetas, detalles del " largo do Loreto ", del " Chiado até as Nagalhaes " (2) a un sólo párrafo.

En su traducción de " La reliquia ", la Jerusalem que Eça de Queiroz había descrito como " turca " (3), con acertado sentido de la cronología, se volvía " mahometana " (4), adjetivación menos exacta pero más aceptable para lectores sin aficiones eruditas.

En su traducción de " El primo Basilio ", Valle-Inclán transformaba la apostilla final de una frase de Eça de Queiroz :

" Os colletes não estavam promptos, disse com uma voz muito lisboeta ... " (5)

al escamotear el apunte localista :

" Dijo con voz dulce que los chalecos no estaban planchados ... " (6)

(1) Cito por la edición de Eça de Queiroz, " O crime do Padre Amaro ", Porto e Braga, Livraria Internacional de Ernesto Chardron, 1880, 674 páginas, página 5.

(2) Eça de Queiroz, obra citada, páginas 661 y siguientes.

(3) Cito por la edición de Eça de Queiroz, " A reliquia ", Porto, Livraria Chardron, de Lello & Irmão, Ld. editores, 1927, novena edición, X + 320 páginas, página VI.

(4) Eça de Queiroz, " La reliquia ", traducción de Ramón del Valle-Inclán, Barcelona, Casa Edit. Naucci, 1902, 252 páginas, página 10.

(5) Cito por la edición de Eça de Queiroz, " O primo Basilio ", Porto, Livraria Chardron, 1901, cuarta edición, 630 páginas, página 12.

(6) Eça de Queiroz, " El primo Basilio ", traducción de Ramón del Valle-Inclán, Barcelona, Casa Edit. Naucci, 1904, 2 volúmenes, volumen I, 256 páginas, página 11.

y eliminaba detalles localistas, como por ejemplo :

" [...] tinha uma assignatura, na Baixa, ao mez " (1)
que se volvía :

" [...] tenha un abonó por meses en un gabinete de
lectura " (2) .

En lo que se refiere a efectos especiales de expresión, carpintería a menudo algo burda, Valle-Inclán redujo todas las llamadas de atención (abundantes en Queiroz) a lectores de paladar quizás menos exigente que el de los lectores del modernismo de principios del siglo XX. Así, por ejemplo, suprimió o disfrazó las palabras que Queiroz subrayaba de varios modos, sea por una mayúscula inicial, sea por una línea.

Así, en " El crimen del padre Amaro ", la alusión al padre Guzmán :

" [...] perdera por isso, logo ao principio, quasi
todas as confessadas, que tinham passado para o pulido
padre Gusmão, tão cheio de labia ! " (3)

se volvía, en Valle-Inclán :

" [...] que se pasaron er bandada al melifluo padre
Guzmán, tan lleno de labia." (4)

con supresión del subrayado y añadidura de un comentario más gráfico, " en bandada ".

Hablando del sacerdote Díaz, nuevo canónigo de Leira, y alabando su voz :

" [...] gabava-lhe mesmo a | " [...] y hasta su bonito
voz : " um timbre que é um | timbre de voz." (5)
regalo ! " (6)

Valle-Inclán suavizaba algo la afirmación de Queiroz .

En " La reliquia ", don Ramón adoptaba la misma actitud.

Así :

(1) Eça de Queiroz, " O primo Basílio ", obra citada, página 15.

(2) Eça de Queiroz, " El primo Basílio ", traducción de Valle-Inclán, obra citada, página 13, volumen I.

(3) Eça de Queiroz, " O crime do padre Amaro ", obra citada, página 2.

(4) Eça de Queiroz, " El crimen del padre Amaro ", traducción de Valle-Inclán, obra citada, página 6, volumen I.

(5) Eça de Queiroz, " O crime do padra Amaro ", obra citada, página 6.

(6) Eça de Queiroz, " El crimen del padre Amaro ", traducción citada, página 6.

"... n'este seculo, tão consumido pelas incertezas da Intelligencia e tão angustiado pelas tormentas do Dinheiro, encerra, penso eu e pensa meu cunhado Crispin, uma lição lucida e forte." (1)

"[...] a Ignorancia é uma fogueira que devora o homem [...] Vida [...] Mundo [...]" (2)

"Ora a Burguezia Liberal aprecia, recolhe, assimila com alacridade um cavalheiro ornado de avoengos e solares [...]" (3)

"En este siglo tan consumido por las dudas de la inteligencia y tan angustiado por los tormentos del dinero, encierran, creo yo y cree mi cunado Crispin, una ensenanza luminosa y fuerte." (4)

"[...] la ignorancia es una hoguera que devora al hombre [...] vida [...] mundo [...]" (5)

"En los tiempos actuales, la burguesía liberal aprecia, ensalza y procura atraerse a los caballeros de abolengo y de solar [...]" (6)

Los adjetivos introducidos por Valle-Inclán traductor, a veces distintos de los de Queiroz, modificaban el texto del autor portugués en un sentido de mayor matización artística, y menor brusquedad realista.

En "El crimen del padre Amaro", Valle-Inclán añadía un detalle:

"[...] os partidos liberaes [...] enchiam-no de uma colera irracional." (7)

"[...] le producían una cólera sorda casi irracional." (8)

En "La reliquia", don Ramón efectuaba sustanciales modificaciones. Así:

Por isso (apesar das solicitações da vaidades) supprini n'este manuscrito succulentas, resplandecentes narrativas de Ruínas e de Costumes [...]" (9)

"Por eso, a pesar de las solicitudes de la vanidad, suprimí en este manuscrito sabrosas y brillantes descripciones de ruinas y de costumbres [...]" (10)

(1) a (3) Eça de Queiroz, "A reliquia", obra citada, páginas v, vi, ix.

(4) a (6) Eça de Queiroz, "La reliquia", traducción citada, páginas 7, 9 y 12.

(7) Eça de Queiroz, "O crime do padre Amaro", obra citada, página 2.

(8) Eça de Queiroz, "El crimen del padre Amaro", obra citada, volumen I, página 6.

(9) "A reliquia", obra citada, página VI.

(10) "La reliquia", obra citada, página 8.

Y en " El primo Basilio ", Valle-Inclán prefería el uso de adjetivos al de sustantivos, rasgo muy característico de su época de autor modernista. Por ejemplo :

| | |
|---|---|
| " De sua mã herdára a placidez, o genio manso." (1) | " De su madre heredara el genio plácido y dulce." (2) |
|---|---|

En cuanto a sintáxis, Valle-Inclán marcó una acusada predilección hacia frases de longitud media, rehusando netamente los abultados períodos de Queiroz. Así, en " La reliquia " :

| | |
|--|---|
| " São estes casos - espaçados e altos n'uma existência de bacharel como, em campo de herva ceifada, fortes e ramalhosos sobreiros cheios de sol e murmúrio - que quero traçar, com sobriedade e com sinceridade, enquanto no meu telhado vão as andorinhas, e as muitas de cravos vermelhos perfumam o meu pomar." (3) | " Son tan raros estos casos en una existencia desordenada como grandes y umbrosos robles llenos de sol y de murmullos en campo de agostada hierba. Mientras sobre mi tejado vuelan las golondrinas y aspiro el perfume de los claveles de mi jardín, quiero escribir con sobriedad y con sinceridad cuanto atañe a mi peregrinación." (6) |
| " [...] eu vi passar no largo da Senhora da Agonia o homem que tragia ás costas o caixao de papa ! " (4) | " [...] yo vi llegar al hombre que trafa a cuestas al ataúd de mi padre. Bajaba por el camino de Nuestra Señora de la Agonía." (7) |
| " O nosso Theodorico, D. Patrocínio, é moço para deleitar uma tia ... V. ex. ^a , minha rica senhora, tem aqui um Telenaco ! " (5) | " Nuestro Teodorico, donña Patrocínio, es mozo para tenerla a Ud. contenta." (8) |

Ocurrió lo mismo en " El primo Basilio ". Por ejemplo :

-
- (1) Eça de Queiroz, " O primo Basilio ", obra citada, página 8.
 (2) Eça de Queiroz, " El primo Basilio ", traducción citada, página 7, volumen I.
 (3) a (5) Eça de Queiroz, " A reliquia ", obra citada, páginas VI, 4 y 17.
 (6) a (8) Eça de Queiroz, " La reliquia ", traducción citada, páginas 7-8, 10 y 31.

" A sala esteirada ale-grava, com ou seu tecto de madeira pintado a branco, o seu papel claro de rama-gens verdes." (1)

" El piso del comedor esta-ba esterado. Era el comedor una estancia alegre con te-cho de madera pintada de blanco y papel claro, de rama-jes verdes." (1)

" Era em Julho, um domín-go : fazia um grande calor [.] " (2)

" Aquel día de Julio hacia un calor insoportable." (4)

Si la " traducción " del cuento de Queiroz ofrecía caracte-rísticas parecidas a la de " Interior ", me parece que las traducciones de Eça de Queiroz par Valle-Inclán se asemejan a las anteriores.

Añadamos que Valle-Inclán cometió el mismo error de traduc-ción que habíamos notado ya en la " traducción " anónima del cuento de Queiroz, a propósito del adverbio devagar. Valle-Inclán tradujo : " Jorge cerró el volumen de Luis Figuer que hasta en-tonces hojeara distraidamente, bostezó desperezándose en el viejo sillón Voltaire, y dijo : [.] " (5)

Lo que, en el texto original, era :

" Jorge fechou o volume de Luiz Figuer, que estivera folhando devagar, estirado na velha voltaire de barro-quim escuro, espreguiçou-se, bocejou e disse : [.] " (6)

¿ Coincidencia ?

El propósito es dejar sentada la posibilidad de que las tres traducciones sean de la misma mano. No puedo afirmar más que una simple probabilidad, ya que no hay documento que aporte pruebas definitivas en este sentido.

* *

A manera de conclusión, podemos afirmar que Ramón del Valle-Inclán tuvo, como muchos, sus accesos de fiebre maeter-Huckiana. Su actitud no ofrece ningún motivo de sorpresa, ya

(1) Eça de Queiroz, " O primo Basílio ", obra citada, página 6.

(2) Eça de Queiroz, ibidem, página 6.

(3) Eça de Queiroz, " El primo Basílio ", traducción citada, página 5, volumen I.

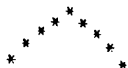
(4) Eça de Queiroz, ibidem, página 6, volumen I.

(5) Eça de Queiroz, ibidem, página 5, volumen I.

(6) Eça de Queiroz, " O primo Basílio ", obra citada, página 7.

que Valle-Inclán fue, según los críticos y por así decirlo, un gran especialista en operaciones de "maquillaje". Quizás, más que maquillaje, habría que hablar de un prodigioso don para transformar materiales ajenos en algo sumamente valleinclanesco, como nos parece hoy.

Aunque sea posible que Valle-Inclán se haya "hecho la mano" traduciendo - bajo el anonimato - algunas piezas, entre las cuales "Intérieur" de Maeterlinck, queda la incertidumbre, porque los argumentos decisivos nos faltan para tal afirmación.



CAPITULO 8 :

BAROJA Y MAETERLINCK.

- Página 142 : Amistad entre José Martínez Ruiz y Pfo Baroja.
- Página 143 : Oposición al teatro.
- Página 145 : Oposición a la moda y al modernismo.
- Página 151 : Defectos de Maeterlinck, según Baroja :
 - Artificialidad.
 - Fal-ta de autenticidad.
 - Falsedad.
 - Sentimentalismo.
 - Hostilidad a la ciencia.
- Página 157 : Sin embargo, ¿ hay influencia de Maeterlinck (en " La casa de Aizgorri ") ?
- Página 162 : Razones de este rechazo de Maeterlinck por Baroja, condenado al realismo.

En 1945, "Azorín" describía así la casa de su amigo Pío

Baroja : " Hay algo de sobrio, de simple, de tranquilo en esta estancia ; pero se percibe, a través de este sosiego y de esta simplicidad, una preocupación por lo exquisito, por lo raro, por lo atormentado : ya en un volumen que yace sobre la mesa - de Ibsen o de Maeterlinck -, ya [] , ya en [] " (1)

Las descripciones de "Azorín" solían ser de una precisión minuciosa y todo detalle, aun el más ínfimo, tenía pertinencia. Pues bien : Baroja nunca reconoció influencia alguna de Maeterlinck en sus obras. Ni siquiera reconoció haberle leído. ¿ Qué hace este libro de Maeterlinck en la mesa de Baroja, entonces ? ¿ Es posible creer que el autor alicantino se haya equivocado en unir los nombres del escritor belga y del vasco ?

"Azorín" y Baroja se conocían perfectamente (2), trabajaron a menudo juntos (3), usaron a veces temas semejantes para sus obras (4). Baroja ha contado su primer encuentro con "Azorín" :

(1) "Azorín", " Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros.", Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1947, 152 páginas. En " Obras completas ", volumen VIII, página 127.

(2) Para más detalles sobre su amistad, ver Josefina Valverde, " Azorín ", Barcelona, Editorial Planeta, colección " Ensayos de lingüística y crítica literaria ", 1971, 411 páginas. Especialmente el capítulo 10 : " El otro estilo de José Martínez Ruiz. Influjo de Baroja." Y Barin Gómez Santos, " Pensando en Baroja ", Madrid, Teype, 1972, 295 páginas, páginas 181 a 202 : cartas de Baroja a "Azorín".

(3) En periódicos de principios de siglo. Por ejemplo, en " Juventud " ; ver Luis S. Granjel, " La generación literaria del 98 ", Salamanca-Madrid-Barcelona, Anaya, 1966, 270 páginas, páginas 206 a 210. También, en " El pueblo vasco " ; ver Luis S. Granjel, " Baroja, Azorín y Maeztu en las páginas de " El pueblo vasco ", en " Baroja y otras figuras del 98 ", Madrid, Guadarrama, 1960, 354 páginas, segunda parte.

(4) En el curso de una viaje a Toledo, en noviembre de 1900, asistieron a una escena que les conmovió hondamente : un carpintero llevaba a hombros el ataúd de un niño. La evocaron en sus obras : "Azorín" en " Diario de un enfermo " y " La Voluntad " ; Baroja en " Camino de perfección " y " Memorias ". Ver Manuel Granell, " Estética de Azorín ", Madrid, Biblioteca Nueva, 1940, 234 páginas, página 82, y Josefina Valverde, obra citada, páginas 152 y siguientes.

" Nos dimos la mano y nos hicimos amigos.
Por entonces emprendimos viajes juntos, colaboramos
en los mismos periódicos, atacamos las mismas ideas y
los mismos hombres." (1)

" La amistad entre Pío Baroja y "Azorín", que data de 1900,
es una de las más perdurables y sinceras en el mundo literario
español de nuestro siglo, clima bien poco propicio para sucesos
de esta índole." (2)

Entonces, ¿ cabe pensar en una afirmación hecha a la lige-
ra, incluso en un error ? Lo podemos dudar.

* * *

A lo largo de toda su vida, desde un artículo temprano (3)
hasta sus " Memorias " publicadas en 1955, Baroja declaró siste-
máticamente su escaso interés, más aún su aburrimiento frente a
la obra de Maeterlinck, sea teatro o ensayos ...

Que no le gustara el teatro es sencillamente normal, sabien-
do la muy limitada atracción que Baroja sentía hacia esta forma
de expresión artística (4). En efecto, en varias ocasiones, con-
fesó la poca afición que tenía a este tipo de espectáculo.

(1) Pío Baroja, " Juventud, egolatría ", Madrid, Rafael Caro
Raggio, 1917, 346 páginas. En " Obras completas ", volumen
V, página 294.

(2) Luis S. Claujel, " Baroja y otras figuras del 98 ", obra ci-
tada, página 67.

(3) Del 24 de abril de 1899, intitulado " Figurines literarios "
y publicado en " El País ". Recogido posteriormente en " Escrí-
tos de juventud (1890-1904) ", prólogo y selección de Manuel
Longares, Madrid, Edit. Cuadernos para el diálogo, 1972, 406 pá-
ginas.

(4) Alguna vez, sin embargo, se ensayó en el teatro. Y le gusta-
ba escribir novelas con diálogo teatral, como " La Casa de
Aizgorri ", o cuentos, tales " Bibi ", " Cafés " o " Allegro
final. Fantasía de un día lluvioso de Nochebuena ". Existe, in-
cluso, un original de " El Mayorazgo de Labraz " en forma de
tragedia, interrumpido en el acto IV. Ver José Alberich, " La
biblioteca de Pío Baroja ", en " Revista Hispánica Moderna ",
New-York, volumen XXVII, nº 2, abril de 1961. Recogido en " Pío
Baroja ", edición de Javier Martínez Palacio, Madrid, Editorial
Taurus, colección " El escritor y la crítica ", 1974, 550 pági-
nas, página 279.

" Ya comprendo que tengo que ser un mal juez de las obras de teatro, porque no me produce éste gran entusiasmo, y hasta tengo cierta antipatía por él." (1)

decía en sus " Memorias ", y añadía un poco más lejos :

" D'Annunzio, Maeterlinck y el teatro francés de la época me fastidiaban horribilmente." (2)

y también :

" Yo he tenido poca curiosidad por los autores dramáticos, por el teatro y por los cómicos.

Para algunos, esto es como una manifestación de misantropía y de mala sangre, pero no hay tal." (3)

José Corrales Egea explica este rechazo por " el simple hecho de tratarse de un espectáculo que fuerza al espectador - aunque sólo sea por unas horas - a formar parte de una colectividad." (4)

El censo , efectuado por el mismo investigador (5), del fondo francés existente en la biblioteca de Pío Baroja en " Itzea ", su casa de Vera de Bidasoa, demuestra a suficiencia esta desidia del autor vasco : pocas obras teatrales figuran en su biblioteca, y de Maeterlinck, desde luego, absolutamente ninguna.

Pero le hubieran podido interesar ciertos temas y unas preocupaciones esparcidos por el teatro y los ensayos maeterlinckianos. ¿ No se puede encontrar en sus obras una tendencia al ensueño, al misterio, a la fantasía irreal, parecida a la de Maeterlinck ? El mismo Baroja, en el primer capítulo de sus " Memorias ", declaraba esta propensión a gozar de cuanto era misterioso y mágico :

" Otra de las cosas que a mí me producían una sensación de misterio era pensar que en un día señalado,

(1) Pío Baroja, " Memorias ", Madrid, Edic. Minotauro, 1955, 1137 páginas. En " Obras completas ", volumen VII, página 783.

(2) Pío Baroja, *Ibidem*, página 1139.

(3) Pío Baroja, *Ibidem*, página 679.

(4) José Corrales Egea, " Baroja y Francia ", Madrid, Ed. Taurus, colección Persiles, 1966, 422 páginas, página 129.

(5) José Corrales Egea, *Ibidem*, páginas 310 a 422.

unos aseguraban que el día de San Juan y otros el de "Nochebuena", si se echaba un huevo en un vaso de agua a las doce de la noche, se veía un barco con todas sus velas.

Yo pensaba cómo podía ser esto, y aunque no lo podía comprender, me maravillaba." (1)

Con el fin de definir esta animadversión declarada y sus razones, empezaré por estudiar los reproches que lanzó al simbolista belga.

* * *

A priori - es preciso recordarlo -, Baroja era hostil a cualquier moda y, sobre todo, al modernismo, sumo compendio de modas, según él.

Este rechazo se puso en evidencia muy temprano, en el artículo de "El País" ya citado, en que ajustaba las cuentas a todas las figuras literarias en boga a finales del siglo (incluso Nietzsche e Ibsen que, sin embargo, eran de su devoción):

"Hay un sinnúmero de tendencias y de corrientes artísticas. El arte y la literatura varían como la moda. Seguir la moda en el traje es ser elegante, seguirla en literatura es ser modernista.

El modernista, el adorador de lo nuevo sólo porque es nuevo, no encuentra, como el elegante, una sola moda que adoptar, sino muchas en el mismo tiempo y para seguirlas todas a un tiempo. Ha aceptado una palabra, la voz inglesa *grotesque*, que le permite en literatura, por ejemplo, ser simbolista con Ibsen, socialista con Tolstói, brevilde con Maeterlinck [sic], decadente con Wilde, luciferiano con Huysmans, irónico con Lavedan y egotista con Nietzsche." (2)

Por primera vez, el reproche de "falsa humildad" caía sobre Maeterlinck. No sería la última.

(1) Pío Baroja, "Memorias", obra citada. En "Obras completas", volumen II, página 533.

(2) Pío Baroja, "Escritos de juventud (1890-1904)", obra citada, página 321. Según parece, jugando con la etimología de manera tal vez involuntaria, y fijándose más en el aspecto "moda" que "moderno" del vocablo "modernista", Baroja concebía a los modernistas como meros seguidores de la moda.

En sus "Memorias", Baroja mostró bien su poco gusto por los autores extranjeros que gozaban de fama a principios de siglo, y cuyo escaso atractivo parece ser debido al hecho mismo de ser de moda.

Por ejemplo, afirmó :

"Nadie se ocupa hoy de Paul Bourget, ni de Marcel Prévost, ni de Maeterlinck, ni de D'Annunzio, y, probablemente son escritores de poca altura. Han tenido su época, han pasado y se desvanecen." (1)

Un poco más lejos, hablando de "nuestra generación", se ponía al margen del grupo llamado "de 98", en un alarde de singularidad demasiadas veces repetido para no ser de dudoso valor. Aquí también, reaparecía su falta de toda simpatía hacia Maeterlinck :

"Los entusiasmos de aquella gente, yo no los compartía. Se admiraba mucho a D'Annunzio, a Maeterlinck, a Anatole France." (2)

Excepto G.B. Shaw e Ibsen, únicos en zafarse de la crítica destructora, en el teatro moderno :

"me han parecido que todos se han dedicado a la fraseología hueca y a una filosofía de almanaque o de periódico de modas." (3)

Más lejos aún, al evocar a "París fin de siglo", el mismo alejamiento se manifestaba al tratar con desprecio las varias corrientes de pensamiento "que confundían a la gente" y, entre otras, "el espiritualismo de Maeterlinck" (4).

¡Cuántas flechas no disparó en contra del modernismo, más aceradas una que otra ! Maeterlinck siendo un escritor típicamente modernista, al menos según los conceptos de Baroja, un breve repaso a sus críticas al modernismo nos puede traer acia-

(1) Pío Baroja, "Memorias", obra citada. En "Obras completas", volumen VII, página 576.

(2) Pío Baroja, ibidem, página 665.

(3) Pío Baroja, ibidem, página 670.

(4) Pío Baroja, ibidem, página 680.

razones interesantes en cuanto a nuestro tema.

Al principio, fueron opiniones desmedidas que desembocaban en caricatura, tales las expuestas en " Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox ". Así, del perro de Silvestre Paradox se decía :

" un pequeño monstruo informe, sin apariencia de animal, que daba la sensación, como diría un modernista, de una toquilla arrollada que tuviera la ocurrencia de ser automóvil." (1)

Uno de los sueños de Silvestre Paradox, sueño de un matadero para " hombres fatigados por la eterna imbecilidad de vivir ", se coloreaba de rasgos modernistas. Sonaba en :

" un matadero que fuese un edén, en donde se saboreaban en una hora todas las voluptuosidades, todos los refinamientos de la vida y se entraba después en la muerte con el alma saciada de un emperador romano de la decadencia.

[.] se representaba un palacio, un verdadero palacio de hadas, lleno de toda clase de refinamientos.

[.] ya se figuraba una marquesa joven, elegantísima, guapísima, con un perfume de esos enloquecedores [.] (2)

Por otra parte, Mallarmé, en un extraño paralelismo con un portero, don Ramón, se volvía otro blanco de las ironías barojianas :

" El señor Ramón hablaba siempre con alusiones de tercera y hasta de cuarta intención. Se deslizaba, no se apoyaba nunca. Era un discípulo de Mallarmé." (3)

Siguieron ataques gratuitos, alegando la cursilería modernista en " Aurora roja " :

" Le pasaron a un gabinete amueblado con ese carácter deplorable, que es el encanto de los carpinteros y de los cursis, que se llama estilo modernista. Había des-

(1) Pío Baroja, " Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox ", Madrid, Rodríguez Serra, Imprenta de Antonio Varzo, 1901, 284 páginas. En " Obras completas ", volumen II, página 12.

(2) Pío Baroja, ibidem, página 12.

(3) Pío Baroja, ibidem, páginas 60-61.

parramados por el cuarto sillones bajos, sillas blancas con las patas torcidas, y dos o tres veladores repletos de baratijas. En las paredes había, encuadrados en marcos blancos, algunos grabados ingleses, en donde no se veían más que mujeres delgadas, con el tallo largo, un lirio en la mano y una expresión de estupidez desagradable." (1)

o su artificiosidad, en " Las inquietudes de Shanti Andía " :

" Hoy no puedo soportar a la gente que juega con las caderas y con el vocablo ; me parece que una persona que ve en las palabras, no su significado, sino su sonido, está muy cerca de ser un idiota." (2)

Pero, a medida que pasaba el tiempo y que Baroja se distanciaba del movimiento, sus acometidas se precisaron, perfilándose con acrecentada fuerza por su más exacto ajustamiento a la realidad .

Aviraneta, el héroe de las " Memorias de un hombre de acción ", detalla sus gustos literarios a Pello Leguía, en " El aprendiz de conspirador ". Si aplicamos su afirmación al modernismo :

" No he podido nunca comprender las obras basadas en frases bonitas ; si detrás de la ficción poética ó dramática no he sentido la realidad, no me ha interesado el libro ó el drama. " (3)

tendremos la impresión misma del pensamiento de Pío Baroja al

(1) Pío Baroja, " Aurora roja ", Madrid, Librería Fernando Fe, 1904, 170 páginas. En " Obras completas ", volumen I, página 620.

(2) Pío Baroja, " Las inquietudes de Shanti Andía ", Madrid, V. Prieto y Cía, Biblioteca Renacimiento, 1911, 321 páginas. En " Obras completas ", volumen II, página 1047.

(3) Pío Baroja, " El aprendiz de conspirador ", Madrid, Renacimiento, 1911, 201 páginas. En " Obras completas ", volumen III, página 90. Uso las afirmaciones de un personaje de ficción para aplicarlas a Baroja, porque identificar personaje de ficción y autor no ofrece problema aquí. Baroja suele prestar a sus personajes sus propias reacciones ante la vida. Así, Carlos Castilla del Pino puede escribir : " Que yo sepa, no se ha llamado la atención sobre un aspecto de la técnica novelesca de Don Pío, a saber, que su novela es autobiográfica. No me refiero sólo al hecho de que muchas de sus novelas sean autobiográficas [...] sino al tratamiento de las restantes." Recogido en " Baroja : Análisis de una irritación." En " Barojiana ", Madrid, Ed. Taurus, colección Persiles, 1972, 176 páginas, página 38.

respecto. ¿No parece clara la alusión a las "frases bonitas"?

Unos años más tarde, en "Juventud, egolatría", Baroja exponía las características fundamentales de sus obras, y en explicaciones más o menos convincentes, decía así :

"Lo que me falta principalmente para escribir el castellano no es la corrección gramatical pura, ni es la sintaxis. Es el tiempo, el compás del estilo. Es lo que choca al que lee mis libros por primera vez : nota algo que no le suena, y es que hay una manera de respirar que no es la tradicional." (1)

A continuación, denominaba al estilo de los escritores de lengua castellana una "retórica de tono mayor", y se defendía de entrar en tales cauces :

"Yo no busco la rotundidad ni la elocuencia de la frase." (2)

"Yo supongo que se puede ser sencillo y sincero, sin afectación y sin chabacanería, un poco gris, para que se destaquen los matices tenues ; que se puede emplear un ritmo que vaya en consonancia con la vida actual, ligera y varia y sin aspiración de solemnidad."

Esta forma de retórica de tono menor, hay un poeta moderno que la ha llevado, en mi sentir, a la perfección.

Este poeta ha sido Paul Verlaine." (3)

Aun siendo Verlaine uno de los poetas favoritos de los modernistas, se puede asegurar que buena parte de lo anteriormente dicho iba en contra de las pretensiones estilísticas del modernismo.

Para respaldar estas opiniones, podemos hojear una serie de impresiones sobre el humor, titulada "la caverna del humorismo", y veremos cuanta repulsión experimentaba Baroja frente a los escritores "serios". Al contrario, los que apreciaba eran los humoristas y su preferido parecía Laurence Sterne :

"Uno [de los tonos irónicos] que producen más efecto es el más frío, el más científico, el más indiferente. El escritor esconde así sus intenciones, y

(1) Pío Baroja, "Juventud, egolatría", obra citada. En "Obras completas", volumen V, página 174.

(2) Pío Baroja, ibidem, página 174.

(3) Pío Baroja, ibidem, página 175.

cuando salta el contraste brusco, es más detonante. Este fue el sistema de Stermo, que luego han empleado todos los humoristas." (1)

" [...] Stermo [...] viene acompañado de petimetres, damiselas y tipos de estampa afectados y excéntricos que ríen y lloran al mismo tiempo." (2)

¿ No se puede relacionar sus opiniones sobre el estilo con el elogio que hizo de las ciudades antiguas en " Las furias " (1921) ? Creo que sí.

" Unos de los encantos de las ciudades antiguas antes de ser abiertas y destripadas por los ensanches era la coherencia de su exterior con su espíritu.

Estas ciudades antiguas representaban de una manera completa, acabada y fiel la vida de sus habitantes ; en ellas no faltaba un matiz que existiera de verdad, ni había una nota pegadiza y falsa.

Más tarde, como en los discursos, la charlatanería entró en ellas, la mentira suntuosa, y quisieron presentar aspectos que en la realidad no tenían. Así, las urbes se han convertido, de sinceras y verídicas,

(1) Pío Baroja, " La caverna del humorismo ", Madrid, Rafael Caro Raggio, 1919, 352 páginas. En " Obras completas ", volumen V, página 468.

El humor de Baroja es unanimemente proclamado. Así, Francisco García Pavón dice : " Baroja fue el único humorista de la generación del 98 ". En " Baroja y su mundo ", obra colectiva realizada bajo la dirección de Fernando Baeza, Madrid, Edic. Arion, dos tomos, tomo primero, 389 páginas, página 297.

El catedrático del Rijksuniversitair Centrum de Amberes, Jacques P. T. de Bruyne, en su tesis doctoral, " Antisemitisme bij Pío Baroja ", publicada en Groningen, V.R.B. Kleine der A 3-4, 1967, 214 páginas, subraya cómo Pío Baroja censuraba la falta de humor de los judíos, y añade : " Dit is vanzelfsprekend een tekortkoming in deppen van een auteur van wie algemeen aanvaardt wordt dat een van de voornaamste kenmerken zijn bijzondere zin voor humor is." (página 54, nota 40).

En sus comentarios, Emilio González López, " El arte narrativo de Pío Baroja : las trilogías ", New-York, Las Américas, 1971, 343 páginas, página 66, les acompaña : " Baroja es uno de los humoristas más originales de la literatura española."

Un artículo de Luis López-Belpecho trata exclusivamente este aspecto de Baroja (" Perfiles y claves del humor barojiano ", en " Revista de Occidente ", mayo de 1968, número 62, páginas 129 a 150).

Ultimamente, Birute Gipliauskaitė, " Baroja, un estilo ", Madrid, Insula, 1972, 269 páginas, capítulo VI, ha visto también en el humor una constante barojiana.

(2) Pío Baroja, " La caverna del humorismo ", obra citada. En " Obras completas ", volumen V, página 430.

en ciudades de aparato, en escaparates de quincalla brillante, en donde la casa no tiene coherencia y en donde la fachada es una mixtificación y una farsa." (1)

Literatos desconectados de la realidad y faltos de sencillez, escritores imbuidos de superioridad y sin sentido crítico, charlatanes ... Conociendo la aversión de Baroja por toda moda en general y por el modernismo en particular, todos esos calificativos están, sin lugar a dudas, dirigidos en contra de la nueva ola literaria.

Podemos imaginar, sin gran esfuerzo, los reproches que Baroja podía lanzar a Maurice Maeterlinck, a quien consideraba uno de los autores de moda y heraldo de modernistas.

El defecto que más frecuentemente le achacó fue la artificialidad. Pasaré breve revista de sus declaraciones al respecto.

En 1903, en el prólogo a una novela de Rafael Leyda, ya escribía : " Los prosistas jóvenes, con el pretexto de dar sensaciones refinadas, han confeccionado una literatura fría y blanca, puramente de procedimiento , que tiene la monotonía de un artificio mecánico.

Han hecho estos jóvenes en derredor de Maeterlinck y de Verlaine lo que hicieron los románticos en derredor de Hugo ; éstos tomaron como definitivo en arte la cariatíde de Quasimodo y el cuerno de Bernani ; aquellos han considerado como inmutable la marioneta sentimental, el sueño de las princesas rubias y la candidez de los Aglavains [sic] y de los Tintagiles." (2)

Años más tarde, enunciaría este juicio sumarisimo :

" El crear algo nuevo en el teatro me parece imposible. Todo lo que se ha dado como nuevo en estos últimos cincuenta años, desde los poemas de Ibsen hasta las chapucías espiritistas de Maeterlinck, han quedado como al lado del teatro." (3)

(1) Pío Baroja, " Las Furias ", Madrid, Rafael Caro Raggio, 1921, 291 páginas. En " Obras completas ", volumen III, página 1238.

(2) Rafael Leyda, " Valle de Lágrimas ", Madrid, F. Apalategui, 1903, X + 151 páginas, páginas VI y VII.

(3) Pío Baroja, " Con motivo de un estreno ", artículo publicado en " Divagaciones apasionadas ", Madrid, Rafael Caro Raggio, 1924. En " Obras completas ", volumen V, página 360.

Hablaría con dureza de falsificaciones maeterlinckianas :

" Tuve también mis entusiasmos por esas mixtificaciones supranaturalistas de Maeterlinck y otros industriales del misterio." (1)

decía Juan de Larrañaga, uno de sus portavoces.

En " Los amores tardíos ", el mismo personaje hablaba de la literatura contemporánea, motejándola de " bluff " y diciendo :
" Se ha creído [...] que [...] Maeterlinck o P' Annunzio son como Shakespeare." (2)

alusión clara al artículo de Octave Mirbeau.

A veinte años de distancia, encontraremos una declaración del mismo cuño en " El puente de las ánimas ". Si uno de los protagonistas " se entusiasmaba con los libros de Maeterlinck, de Huysmans y de Jean Lorrain, a mí - decía Baroja - no me gustaban y [...] se me figuraban aparatosos y pedantescos." (3)

Coronando tales posiciones, sus " Memorias " abundaron en juicios definitivos, a manera de ajuste de cuentas .

Así pudo escribir - y lo vimos en la página 143 - que el seguir las modas y la falta de contacto con la realidad eran la tónica del teatro moderno.

Cuando se tuvo que defender de la crítica que decelaba una influencia de Maeterlinck en " La casa de Aizgorri ", lo hizo demostrando una total falta de comprensión hacia el escritor belga, en cuya obra no veía sino :

" algunos trucos espiritistas de puertas que se cierran solas cuando una persona se muere y demás martingalas viejas y muy conocidas." (4)

Desde luego, estas palabras demuestran un absoluto desconocimiento de los valores artísticos de Maeterlinck, o si no

(1) Pío Baroja, " El gran torbellino del mundo ", Madrid, Rafael Caro Raggio, 1926, 359 páginas. En " Obras completas ", volumen I, página 1095.

(2) Pío Baroja, " Los amores tardíos ", Madrid, Rafael Caro Raggio, 1927, 213 páginas. En " Obras completas ", volumen I, página 1340.

(3) Pío Baroja, " El puente de las ánimas ", Madrid, Edic. La Nave, 1943, 338 páginas. En " Obras completas ", volumen VIII, página 10.

(4) Pío Baroja, " Memorias ", obra citada. En " Obras completas ", volumen VII, página 776.

una interpretación completamente errónea y truncada. Pero el problema no consiste en que Baroja se equivoque. Para quien era novelista de técnica impresionista, las obras ajenas debían leerse con impresionismo crítico. Que Maeterlinck no pareciera ofrecer más que trucos y falsedades, no es culpa de Baroja. Cada cual recibe el mensaje según su carácter, su personalidad. Así era Baroja. Hay que ver por qué no encontró más en Maurice Maeterlinck.

A veces, imaginaba que imitaba al simbolista belga, pero inmediatamente descartaba tal posibilidad. ¡Y con qué risa! Se burlaba de quienes le pudieran encasillar en tal quebacer o ya le hubieran llamado imitador de Maeterlinck:

" ¡Qué cosa más cómica! Pensar que una técnica alambicada y artificiosa, hecha con la tendencia y el aire de nebulosidad de los paisajes flamencos, podría dar resultado en un pueblo de sol y de claridad! Rusliol veía de una manera maeterlinckiana un pueblo de Cataluña en el sainete " La alegría que pasa ".

A mí también, me pintaron como maeterlinckiano, y la verdad es que no había leído nada de este autor hasta que, quince o veinte años después, me encontré en un cuarto de hotel de París " El tesoro de los humildes ", que lo leí, y no me gustó nada, porque me pareció completamente sanchopancesco." (1)

En resumidas cuentas, el principal vicio de Maeterlinck seguía siendo la falta de autenticidad, como bien lo volvió a afirmar en un último ataque de sus " Memorias ":

" En mi tiempo hubo muchas novedades que a mí, al menos, no me parecieron verdícas: [...] el espiritismo de Maeterlinck [...] a mi mña me parecieron muy auténticas." (2)

Por otra parte, no es de sorprender en absoluto que Baroja, tan aficionado a esta " canción de tono menor " ya citada (3), y entre todos los escritores de su tiempo, tal vez el más enemi-

(1) Pfo Baroja, " Memorias ", obra citada. En " Obras completas ", volumen VII, página 415.

(2) Pfo Baroja, ibidem, página 433.

(3) Página 149. En otros lugares también, Baroja definió así su estilo. Por ejemplo, en " El reloj ", uno de los cuentos de " Vidas sombrías ", Madrid, Miguel Poveda, Impr. Antonio Narzo, 1900, 160 páginas. En " Obras completas ", volumen VI, página 1017.

go de toda retórica, haya rechazado a Maeterlinck por artificiosidad. En efecto, el autor belga estaba lejos de perseguir los mismos fines artísticos del vasco y, si bien no era reducible a este misterio de pacotilla al cual Baroja le parecía limitar, tampoco podía pasar por un modelo de naturalidad.

No acabarían aquí los reproches sufridos por el autor simbolista. Sería tachado de "falsedad", defecto indiscutiblemente ligado, en el espíritu de Baroja, a la artificiosidad anteriormente citada. Maeterlinck, según él, pretendería hacerse pasar por humilde.

A cincuenta años de distancia uno de otro, dos textos, casi idénticos (1), la atacaron en este sentido. En el artículo ya mencionado (2), decía :

"El snob humilde tiene mucho parecido con el anterior. Su humildad corre parejas con la piedad del otro ; es una postura humilde que disfraza bastante mal la soberbia y la vanidad. El humilde es algo místico y algo anarquista. Maeterlinck [sic] es su jefe. Su preocupación es aparecer como un mendigo, como un vagabundo, como uno de esos errantes que recorren las carreteras."

y añadía en una parte de sus "Memorias", "La intuición y el estilo" :

"El humilde es algo místico y algo anarquista. Maeterlinck, con sus supercherías, es su jefe. Su preocupación es aparecer como un vagabundo, como uno de esos errantes que recorren las carreteras." (3)

De parte de un hombre tan atraído - en ciertos momentos de su vida - por el anarquismo y tan próximo a los humildes, tal acusación puede extrañar. Basta recordar, por ejemplo, el bellísimo texto que encabeza sus "Memorias" :

(1) En sus "Memorias", Pío Baroja se limitó a menudo a repetir textos antiguos. ¿Esta falta de memoria estaba debida a la arteriosclerosis, de la cual habla su sobrino Julio Caro Baroja, en "Los Baroja", Madrid, Editorial Taurus, 1972, 574 páginas, página 333 ?

(2) En "Escritos de Juventud (1890-1904)", obra citada, página 234.

(3) Pío Baroja, "Memorias", obra citada. En "Obras completas", volumen VII, página 1066.

" Yo soy un hombre que ha salido de su casa por el camino, sin objeto, con la chaqueta al hombro, al amanecer, cuando los gallos lanzan al aire su cacareo estridente como un grito de guerra y las alondras levantan su vuelo sobre los sembrados.

De día y de noche, con el sol de agosto y con el viento helado de diciembre, he seguido mi ruta, al azar, unas veces asustado entre peligros quiméricos; otras, sereno ante realidades peligrosas.

Para entretener mi soledad, he ido cantando, silbando, tarareando canciones alegres y tristes, según el humor y el reflejo del ambiente en mi espíritu." (1)

Por supuesto, lo que Baroja censuraba era el fraude :

hacerse pasar por humilde y anarquista, cuando Maeterlinck no era ni uno ni otro. No se ven muy bien las bases en que se fundamenta tal ataque. Que yo sepa, Maeterlinck no hizo nunca alarde de especial humildad - ni de soberbia -, al menos en sus primeras horas de éxito. Ulteriormente, el enlace con la actriz Georgette Leblanc, que desempeñaba los papeles principales de sus dramas, le llevó a una vida de derroche y esplendor altiva, de la cual sólo la separación le apartaría en 1919.

Otra acusación lanzada en contra del escritor belga fue la de " sentimental " :

" Hay también mucho sentimentalismo lacrimoso en esta época, no cabe duda. El modernismo está cargado con esta nota sentimental. Es el reinado de Maeterlinck en Europa, y en España el de "enavente", el de Rusinol y el de Martines Sierra." (2)

escribía Pío Baroja en una conferencia leída en la Casa del Pueblo de Madrid, el 17 de mayo de 1926. Aquí, el arte de fin de siglo - llámese modernismo, " art nouveau ", " modern style " ... - es un muestrario de ambiguos sentimentalismos que, hoy día, han heredado bastante la fuerza de su impacto en nuestras

(1) Pío Baroja, " Memorias ", obra citada. En " Obras completas ", volumen VII, página 526.

(2) Publicada en " Entretenimientos ", Madrid, Rafael Caro Raggio, 1926, 422 páginas, página 155. No recogido en las " Obras completas ".

sensibilidades. Eso no quita que Pío Baroja no se puede considerar totalmente exento del mismo reproche. En efecto, es una tendencia que trató de esconder por todos los medios (1).

Una última discrepancia, sin duda la más acertada de todas, apareció en las "Memorias", colocando a Maeterlinck en un grupo de enemigos de la ciencia, del cual formarían parte "Verlaine, D'Annunzio, Oscar Wilde, Tolstói, Dostoiéwski ... " (2)

Conociendo la confianza que Baroja depositaba a veces en la ciencia, este punto es, sin discusión, de importancia. En efecto, el idealismo simbolista era reacción contra el pensamiento positivista; y las tendencias espiritualistas de Maeterlinck, un desafío al mundo científico. ¿qué error más grave ante quien podía confiar en este mundo? (3)

De estas manifestaciones de clara oposición, se podría concluir que Baroja era completamente hostil a Maeterlinck, y se podría apuntar tal hecho a la lista, ya larga, de sus

(1) Sin querer entrar en las motivaciones psicológicas de Pío Baroja, citaré el comentario de Mirute Ciplijauskaitė (obra citada, páginas 65 y 66): "Baroja mismo ha sugerido que su propensión al sentimentalismo - más fuerte en un hombre tímido, porque guardada dentro - le preocupaba fuertemente. Su inclinación a la observación científica, basada en procedimientos lógicos, le señalaba claramente lo que llegó a considerar como fallos. Logró superarlos con la ayuda de la voluntad [...]. El "sentimiento escondido" ha hecho que algunos le hayan reprochado a Baroja falta de sensibilidad. Si se conoce aun en lo mínimo su personalidad, se ve claramente que tal acusación no tiene base alguna."

Y León Felipe, quien exclamaba en un acto de homenaje a Pío Baroja, celebrado el 7 de diciembre de 1956 en el Ateneo Español de México: "Éras un español tímido y orgulloso que maldecías y blasfemabas para que no te descubriesen tu enorme corazón sentimental ...". En "Pío Baroja", edición de Javier Martínez Paladío, Madrid, Editorial Taurus, colección "El escritor y la crítica", 1974, 559 páginas, página 27.

(2) Pío Baroja, "Memorias", obra citada. En "Obras completas", volumen VII, página 457.

(3) Sobre este punto, quizás Carmen Iglesias vaya demasiado lejos cuando dice: "Baroja se vuelve a la ciencia y en ella, definitivamente, deposita su fe y su esperanza. La ciencia es lo único que no engaña, lo único que, dentro de las limitaciones del conocimiento humano, puede ofrecer verdades relativas, pero verdades al fin: lo único que avanza siempre,

fobias. Seguiríamos así la pendiente fácil de la corriente habitual.

Pero he aquí lo gracioso : parece que Baroja podría haberse dejado influir - poco, a decir verdad - por ciertas características maeterlinckianas. Veámoslo.

* * *

Cuando apareció " La casa de Aizgorri ", José Martínez Ruiz publicó un artículo en " La correspondencia de España " (1), y Valle-Inclán otro en " Elctra " (2). Martínez Ruiz - habló de " nieblas " y Valle-Inclán de " misterio " (3). Pero fue Miguel de Unamuno quien habló explícitamente de influencia maeterlinckiana en esta novela (4). Otros también, a los que Baroja aludió sin mencionar nombres :

" Se atribuyeron unos una imitación de una obra de Maeterlinck, autor que por entonces no había leído, no sé si de " La Intrusa " o de cuál ...

ascendentemente, sin detenerse jamás. Baroja ama ese carácter impersonal, casi implacable, de la ciencia, tan desligada de los problemas humanos, pero tan pura y tan fiel a sí misma. El hubiera querido seguir alguno de sus caminos, mas no encontró ni estímulo ni ayuda para emprenderlo." de " El pensamiento de Pío Baroja. Ideas centrales ", México, Antigua Librería Robledo, colección " Clásicos y modernos. Creación y crítica literaria ", 1963, 187 páginas, páginas 170-171.

Una prueba muy clara de este respeto a la ciencia está señalada por Jacques P.T. de Bruyne, obra citada, páginas 85 y siguientes : de la maldición lanzada por Pío Baroja contra la raza judía, Albert Einstein se salvaba por ser un científico, y más aún, un matemático.

José Corrales Egea, obra citada, página 236, también habla de esta confianza en la ciencia.

(1) Titulado " Las orgías del yo ", el 20 de diciembre de 1904.

(2) Titulado " La casa de Aizgorri (Sensación) ", en el número 3 del 30 de marzo de 1904.

(3) Página 61, dice : " Un libro de murmullos y de imágenes misteriosas [...]. En el silencio de la noche, á las altas horas, telchorna la nodriza ha oído la voz de los viejos fundadores [...]. Voces misteriosas [...]. "

(4) En una carta a G. de Gandamo, fechada el 20 de noviembre de 1941. Recopilada por Emilio González López, obra citada, página 108.

Muchos años después, un escritor poco conocido, Martínez del Portillo, hizo una adaptación al teatro de mi novela "El mayorazgo de Labraz", y puso por cuenta propia algunos trucos espiritistas de puertas que se cierran solas cuando una persona se muere y demás martingalas viejas y muy conocidas. Entonces, un periodista de la clase de los pedantes me reprochó el que yo dijera que no había leído a Maeterlinck cuando le imitaba; pero ¿qué se iba a hacer!; ni yo le había leído, ni yo había intervenido en el arreglo teatral de esa novela mía." (1)

Baroja se defendió con vigor de tales imputaciones, rechazando otra vez la mera lectura de la obra maeterlinckiana:

"Yo no quiero decir que en mis libros no haya influencias e imitaciones: las hay como en todos los libros; lo que no hay es la imitación deliberada, el aprovechamiento, disimulado, del pensamiento ajeno. Hay, por ejemplo, en una novela mía: La casa de Aizgorri, una reminiscencia, según dicen, de La Intrusa, de Maeterlinck. Sin embargo, yo no he leído, ni antes ni después, La Intrusa; y ¿cómo se explica entonces la vaga imitación?"

Se explica de una manera sencilla. Yo había oído hablar, antes de escribir mi libro, a algunos literatos de La Intrusa, de su argumento, de sus escenas. Sin duda, sin saberlo, me apropié la impresión reflejada en un español por el drama del autor belga, y la consideré mía; pero yo estoy seguro que el que comparase las dos obras minuciosamente no encontraría una frase, una fórmula, nada parecido que indicara que yo haya seguido en el pensamiento a Maeterlinck; porque no lo conocía, ni después me ha interesado. Es el ambiente, muchas veces, el que da semejanza a dos obras." (2)

Sin embargo, hay que poner en duda lo que declaró y no se puede aceptar sus declaraciones sin recelo. En efecto, existen semejanzas entre las obras de ambos escritores.

Así, en "La casa de Aizgorri", Agueda es una figura típicamente maeterlinckiana. Don Lucio, padre de la muchacha, hombre enfermo, desengañado y cerca de la muerte, habla de

(1) Pío Baroja, "Memorias", obra citada. En "Obras completas", volumen VII, página 726.

(2) Pío Baroja, "La dama errante", Madrid, Librería Sucesores de Hernando, 1907, 327 páginas. En "Obras completas", volumen II, página 230.

ella con el típico desprecio barojiano hacia tales personajes :

" Has salido a tu madre. Eres, como ella, floja y sentimental." (1)

Pero Mariano, que la quiere, la describe como una heroína simbolista :

" Usted (mirándola con atención), con esos ojos que se tutean con las cosas infinitas, ¡ usted práctica ! Si muchas veces he llegado a pensar que no es usted mujer." (2)

Por otra parte, unos rasgos pueden ser pura superstición campesina : el perro ciego (3), los aullidos caninos (4). Pero hay también signos premonitorios de mayores peligros, tales como aparecen en la obra de Maeterlinck. En este sentido, la escena de la muerte de don Lucio está llena de tales manifestaciones y uno no puede dejar de recordar el paso de la muerte en " Interior " o " La Intrusa ". Transcribo una parte de tal escena :

Melchora : " No ; eso pasa siempre. Cuando un hombre se va a morir, su espíritu se escapa de su cuerpo y se aparece en el campo y en las casas. (Se oyen de nuevo los aullidos del perro de la fábrica. Erbi se acerca a la alcoba y, con el hocico levantado, aulla de un modo lastimero. Agueda se asoma a la ventana y mira varias veces a todos lados. Después, agarrando a Melchora por el brazo, señala en la huerta, en dirección al río.)
Agueda : " Melchora ... tienes razón. Allí hay alguno.

Melchora : " Una sombra ... una sombra ...

Agueda : " Y el perro aulla.

(Miran las dos, desde la ventana, la sombra que pasa lenta, muy lentamente.)

Voz jejana : " Ama ! ... Ama ! ...

Agueda : " Ahora sí que ha llamado.

Melchora se levanta y entra en el cuarto : " ¡ Dios mío ! ¡ Dios mío ! " - Vuelve a salir y huye desparvorida.

(Agueda se asoma a la puerta de la alcoba y mira, y al darse cuenta de que la Muerte ha pasado por

(1) Pío Baroja, " La casa de Aizgorri ", novela en siete jornadas, Bilbao, Cardenal, 1900, 227 páginas. En " Obras completas ", volumen I, página 11.

(2) Ibidem, página 12.

(3) Ibidem, página 3.

(4) Ibidem, páginas 20 y 27.

allí, cierra los ojos y espera algo, algo que va a caer sobre su alma, a hundirla, para siempre, en el abismo de la locura ...) (1)

Ahora bien. Estas reminiscencias de Maeterlinck se diluyen en el sentido general de la obra, de un realismo muy afirmado, puesto que se trata de la degeneración de un pueblo vasco y de una familia, debido al consumo de alcohol. Agueda, por su parte, revela a finales de la obra una fuerza de carácter muy distante de la vaguedad e indecisión de los personajes maeterlinckianos.

Resulta, pues, que la semejanza no pasa de ser una simple cuestión de ambiente, que será debida sin duda a las conversaciones sostenidas acerca de Maeterlinck, del cual todos hablaban en estas fechas (2).

Era lo que Baroja declaraba en sus "Memorias" :

"Una influencia lejana pudo haber, sencillamente, por las conversaciones." (3)

Tomemos, pues, esta explicación como válida. En efecto, quien quiera ver a toda costa una influencia maeterlinckiana en "La casa de Aizgorri", tendría que afirmarla también en cuatro de sus cuentos de "Vidas sombrías", por tratar de temas misteriosos : poderes sobrenaturales, duendes, fantasmas y aquelarres (4). Evidentemente, no son sino supersticiones, sean gallegas o vascas, y no tienen nada que ver con las preocupaciones espiritualistas de Maeterlinck.

Por otra parte, el mismo Baroja nos contó cómo ideó uno de estos cuentos. Estando un día en una casa valenciana y oyendo las conversaciones familiares :

(1) Pío Baroja, "La casa de Aizgorri", obra citada. En "Obras completas", volumen I, página 38.

(2) Conversaciones parecidas a las que Baroja ha contado en sus "Memorias". Hablando con una mujer joven y tuberculosa, esta le decía, empleando la metáfora maeterlinckiana : "... el día que comprenda que estoy enferma de gravedad, tomaré una resolución inmediata. No creo que me siente bien el papel de la Dama de las Camelias. No aguardaré a que la Intrusa me liquide poco a poco." En "Memorias", obra citada, página 1056. No recogido en las "Obras completas".

(3) Pío Baroja, "Memorias", obra citada. En "Obras completas", volumen VII, página 726.

(4) Se trata de "Medium", "Harichu", "El trasgo" y "La dama de Uturbi".

" En esta cosa fué donde oí una historia de una madre dominada por su hija, lo que me hizo escribir el cuento " Medium ", de " Vidas sombrías " ... Claro que yo no creo en nada de esas historias de espiritismo." (1)

Lo que demuestra que no pensaba lo más mínimo en Maeterlinck.

La crítica, que poco se ha preocupado por la huella maeterlinckiana en Baroja - y con razón, ya que no la hay clara -, ha seguido al novelista vasco en sus declaraciones.

Así, el crítico francés H. Peseux-Richard pudo afirmar :

" Mais une observation un peu attentive fait voir que cette influence ne dépasse pas la surface. Le merveilleux de M. Baroja est tout autre que celui de H. Maeterlinck. Ce dernier crée des personnages imaginaires, leur donne des noms mystérieux et évocateurs, et les situe dans un décor de rêve. Là, ils évoluent, en proie à des forces inconnues, échangeant des phrases étonnées, studieusement puériles et banales à dessein, qui empruntent à l'ambiance irréaliste une signification lointaine et troublante. Dans " La casa de Aizgorri ", au contraire, nous trouvons des hommes et des femmes, portant des noms qui figurent au calendrier, occupant une place déterminée dans le temps et l'espace, et le monde invisible auquel ils ont affaire, c'est tout bonnement celui des gens superstitieux." (2)

y Luis S. Granjel ha ratificado esta opinión (3).

Dejemos, pues, el problema de la influencia de Maeterlinck sobre Pío Baroja, por creerlo falso (4).

(1) Pío Baroja, " Memorias ", obra citada. En " Obras completas ", volumen VII, página 600.

(2) H. Peseux-Richard, " Un romancier espagnol : Pío Baroja ", en " Revue hispanique ", 1910, tomo XXIII, páginas 109 a 187, páginas 120-121.

(3) En " Las novelas vascas ", recogido en " Baroja y su mundo ", obra citada, página 96.

(4) A este respecto, una afirmación de Emilio González López (obra citada, página 107) me parece totalmente gratuita. En efecto, dice de " El mayorazgo de Labraz " : [Sus] raíces no están ya en el simbolismo realista decimonónico, sino en el simbolismo decadente del belga Maeterlinck, cuyo tema principal es el amor como sufrimiento y sacrificio."

Que tal sea el tema principal de Maeterlinck, ya es discutible. Además, en este drama rural, ¿qué puede recordar a Maeterlinck? Quizás, ¿unas notas ambientales en la

Nos queda saber el porqué de la quisquillosa susceptibilidad a veces, la acérrima agresividad otras veces, al simple nombre de Maeterlinck.

* * *

¿Qué motivo profundo llevaba al novelista vasco a rechazar a Maeterlinck con tanta irritación? ¿Sería que no admitía haber sido influido por nadie? Al contrario. Baroja confesó varias veces su entusiasmo por Dickens y Dostoievski, así como en el teatro moderno su simpatía por Ibsen y G.B. Shaw.

En sus "Memorias", declaraba que lo extranjero le había atraído desde siempre. Así, hablando de un joven español que había vivido en Inglaterra, decía, recordando su adolescencia:

"Yo estaba ya un poco influido de extranjerismo."
(1)

Tanto mal humor extraña de parte de un autor cuya manía era presentar sus textos como manuscritos casualmente descubiertos, y de los cuales no era sino el fiel editor (2). Si así fuera, ¿qué importancia habría en escribir a la manera

muerte de Cesarea? ¿Quizás la abulia del Mayorazgo que, sin embargo, recobrará toda su fuerza moral al ver atacada a Marina?

Bien poca cosa es. El final de la novela, con su ejemplar belleza - la hija de una posadera ofrece su cariño al Mayorazgo, arruinado y abandonado -, es sin duda simbólico, pero ¿con qué influencia de Maeterlinck?

(1) Pío Baroja, "Memorias", obra citada. En "Obras completas", volumen VII, página 558.

(2) Así "La dama de Utrubi" (1900), en "Vidas sombrías"; "Camino de perfección" (1902); "El Mayorazgo de Labraz" (1903); "Los últimos románticos" (1906); "El aprendiz de conspirador" (1912); "El escuadrón del brigante" (1913); "La caverna del humorismo" (1919); "La Isabellina" (1919); "Los contrastes de la vida" (1920); "La sensualidad pervertida" (1920); "Las furias" (1921); "El laberinto de las sirenas" (1923); "Las figuras de cera" (1924); "Los pilotos de altura" (1929); "La estrella del capitán Chimista" (1930); "La venta de Mirambel" (1930); "Noches del Buen Retiro" (1934).

de Maeterlinck o de cualquier otro autor ? Es evidente que el recurso del manuscrito descubierto no era sino un procedimiento de ficción narrativa.

Esta animosidad en contra de Maeterlinck tenía su razón de ser, indiscutiblemente. No era fruto de un carácter atrabiliario que embestía contra cuanto tenía éxito, aunque esta explicación, por lo menos simplista, sea la que la crítica suele esgrimir para explicar las fobias barojianas (1). El motivo es otro. Lo veo en el realismo al cual Baroja siempre se dijo condenado.

Partiré de una frase de "Camino de perfección", frase en que cielo e infierno se dan la mano, frase muy fin de siglo, muy modernista por así decirlo. Al hablar de una joven cuya reputación de pérdida era de sobra conocida :

"Es posible que esta manera de ser nazca de un romanticismo fracasado al vivir en un ambiente imposible para la satisfacción de sus deseos." (2)

Así era Baroja en cierto sentido.

En sus primeras obras, había una imperiosa aspiración ideal que el ambiente, la realidad circundante no permitió colmar. Razón por la cual, en un artículo recogido en "El tablado de Arlequín", podía exclamar :

"Yo escribo en triste porque el medio ambiente me molesta, el sol me ofusca, lo que digo me irrita ; pero en el fondo de mi alma amo ardientemente la vida." (3)

(1) Quizás, en este punto, quiera suscribirme a la puntualización de Julio Caro Baroja : "Aunque nunca tuvo ideas filosóficas optimistas, mi tío Pío de los cincuenta años para arriba en la vida cotidiana no era tan pesimista como se ha dicho y repetido. Tampoco era el hombre malhumorado, hosco y grosero que han pintado algunos aficionados al chafarrinón." En "Los Baroja", obra citada, página 74.

(2) Pío Baroja, "Camino de perfección (Pasión mística)", Madrid, B. Rodríguez Serra, 1902, 282 páginas. En "Obras completas", volumen VI, página 19.

(3) Pío Baroja, "El tablado de Arlequín", Valencia, Jorge Semper y Cía, 1904, 220 páginas. En "Obras completas", volumen V, página 49.

Pero, como bien dice Domingo Ynduráin, la posición vital - no la literaria - de Baroja, hijo menor de la familia, predilecto de la madre y de la hermana, era la del conservadurismo (1).

" Baroja nunca fue activo, dinámico ni turbulento, y así un contemplador tranquilo." (2)

" [...] individuo aislado que es vencido por la marea social masificadora, pero que a pesar de ello sigue luchando." (3)

Varios textos muestran esta aceptación de la vida tal como era, esta adaptación forzosa al medio ambiente.

En " El mundo es así " - título que, por otra parte, es toda una declaración resignada - decía :

" La vida es esto : crueldad, ingratitud, inconsciencia, desdén de la fuerza por la debilidad, y así son los hombres y las mujeres, y así somos todos. [...] ¿ Y qué hacer ? No se puede abstenerse de vivir, no se puede parar, hay que seguir marchando hasta el final." (4)

" El horroroso crimen de Penaranda del Campo ", comedia villanesca - como la llamó Baroja -, ofrecía una moraleja al revés, no muy alejada de lo anterior. En efecto, un hombre, víctima de una condena a muerte inmotivada, ha sido absuelto. Con un antiguo verdugo que ha abandonado su vil profesión, se encuentra en la calle, plétórico de ilusiones y dispuesto a obrar de la mejor manera. Pocas ocasiones se le ofrecen de poner en práctica sus buenos deseos. El hambre acaba por vencerle, y la moraleja se podría formular del modo siguiente: " Si quieres vivir, no hay más remedio que engañar al prójimo y dejarse de ilusiones."

(1) Domingo Ynduráin, " Teoría de la novela en Baroja ", en " Cuadernos Hispanoamericanos ", Madrid, 1969, mayo, nº 233, páginas 355 a 388.

(2) Ibidem, página 367.

(3) Ibidem, página 387.

(4) Pío Baroja, " El mundo es así ", Madrid, Renacimiento, 1912, 322 páginas. En " Obras completas ", volumen II, página 844.

En su discurso de ingreso en la Real Academia, fue, una vez más, muy explícito :

" ... algún interés puede ofrecer la vida mía, no por ser la de un señor con nombre y apellido, sino por ser una de tantas de una época crítica de España, en la cual se da como fenómeno sintomático el fracaso de la juventud. Es este signo de épocas decadentes ... (1)

para, posteriormente, precisar más aún la índole de este fracaso, fundamentalmente económico :

" Fué una generación excesivamente libresca. No supo ni pudo vivir con cierta amplitud, porque era difícil en el ambiente mezquino en que se encontraba. En general, sus individuos pertenecían en su casi totalidad a la pequeña burguesía, con pocos meritos de fortuna." (2)

Aquí, sin duda, reside el fondo de la cuestión. Entre Baroja luchando para asegurarse ingresos suficientes, sucesivamente médico, panadero, escritor, incapaz de alcanzar sus ideales juveniles, y Maeterlinck, casi aristócrata, económicamente despreocupado, quietamente entregado a sus tareas de artista, el hiato era grande. Del vasco hacia el belga, la simpatía era prácticamente imposible, por ser casi nula la resonancia que la obra de éste podía producir en aquel.

* * * * *

(1) Pío Baroja, " La formación psicológica de un escritor ", discurso de ingreso en la Real Academia Española de la Lengua, pronunciado el 12 de mayo de 1934. En " Obras completas ", volumen V, páginas 863 a 897, página 865.

(2) Pío Baroja, " Memorias ", obra citada. En " Obras completas ", volumen VII, página 659.

CAPITULO 9 :

"AZORIN" y MAETERLINCK.

- Página 167 : Opiniones de la crítica. El problema será teórico ;" ¿ En qué medida asintió "Azorín" a la estética del teatro simbolista ?
- Página 169 : " Arte poético " de sus años juveniles.
- Página 175 : Cómo "Azorín" siguió, a nivel teórico, el ejemplo maeterlinckiano en su teatro de 1926.
- Página 183 : Cómo, respecto a su modelo, se mantuvo independiente ; de ahí, su relativo fracaso.
- Página 187 : Problema del " abandono " de la expresión teatral, y su vuelta a ella después de treinta años.
- Página 191 : Notas finales.

Respecto a "Azorín", dos cosas son seguras : su traducción de " La Intrusa " de Maeterlinck, la primera realizada en castellano - 1906 -, y la presencia de una influencia maeterlinckiana en su dramaturgia de los años 1926 y siguientes.

Este segundo punto ha sido proclamado, con unanimidad, por todos los que han estudiado al autor alicantino.

Ya en su artículo sobre " El teatro de Azorín ", Guillermo Díaz-Plaja decía :

" La coincidencia formal y el preponderante papel que la muerte desempeña en ambas, hizo que se hablara insistentemente de la otra trilogía de personaje invisible - La Intrusa, Los ciegos, Interior - de Maurice Maeterlinck. Pero yo creo que es necesario señalar el deslinde, la bifurcación que en la ruta maeterlinckiana produce la presencia de Azorín." (1)

subrayando los excesos escénicos del belga frente a la sobriedad de medios del español :

" La gran victoria de Azorín consiste en lograr el mismo estremecimiento que Maeterlinck ; pero de un modo más sobrio, más limpio, más puro. Sin rumores ni sentimentalismos ; sin sauces y sin noche." (2)

Manuel Granell mencionaba el interés de "Azorín" por la obra teatral de Maeterlinck, y las semejanzas entre ambas obras, " cuyo denominador común es el sentimiento del misterio y la búsqueda de la suprarrealidad." (3)

De manera decisiva, Frederick S. Stimson determinó claramente las conexiones en su luminoso artículo de la " Hispanic Review" (4). Después de dar un breve repaso a las opiniones de la crítica (que había visto relaciones con Rainer Maria Rilke - las hay - y - es menos claro - con Henri Leconte y Jean Cocteau) el crítico estudió las tres obritas de " Lo Invisible " paralelamente a las tres obras de Maeterlinck : "La Intrusa", "Los ciegos", "Interior".

(1) Guillermo Díaz-Plaja, " El teatro de Azorín ", en " Cuadernos de literatura contemporánea ", Madrid, Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1945, nº 16-17, páginas 369 a 387, página 372.

(2) Ibidem, página 373.

(3) Manuel Granell, " Estética de Azorín ", Madrid, Biblioteca Nueva, 1949, 234 páginas, página 87.

(4) Frederick S. Stimson, " Lo Invisible : Azorín's debt to Maeterlinck ", en " Hispanic Review ", Philadelphia, 1937, XVI, enero, páginas 64 a 79.

Si bien muchos elementos escénicos son semejantes (cipreses; luz del escenario), si los símbolos de muerte son idénticos (rosas, guadaña, animales premonitorios, sonidos, colores), si hay paralelismos entre los varios protagonistas, si el tema mismo de ambas series es muy parecido, no obstante el efecto estético logrado por "Azorín" es completamente diferente. En él, hay claridad y coherencia, en contraste con el temblor y la niebla belgas. Como resultado de la eliminación o al menos simplificación de elementos extranjeros, el tono es más sobrio; así, cuando en la escena de Maeterlinck aparece el personaje de la guadaña, en "Azorín" únicamente se habla de " El Segador " que es, sin embargo, el personaje más importante de la obra. Respecto a la composición, Maeterlinck construye todo sobre un clima pero no hay evolución; al contrario, "Azorín" introduce peripecias. Stimson pudo concluir:

" Lo Invisible is a symbolic drama, but, since the symbols are used with more discretion and serve chiefly to enhance the all-important dialogue, the drama is something more. Perhaps this "more", this new treatment, this purification of French symbolism, helps to make Lo Invisible what Azorín calls superrealista." (1)

Más tarde, en un libro de título prometedor (2) pero a la postre decepcionante (3), Lawrence Anthony LaJohn repitió las afirmaciones de Frederick S. Stimson, añadiendo que la huella de Maeterlinck fue superior a la de Rainer Maria Rilke en los dramas de "Azorín".

Virgilio Titone, más recientemente, habló del teatro español, " che nei nostri ultimi tempi aveva avuto alcune delle sue più notevoli manifestazioni con il cosiddetto superrealismo di "Azorín" (e quindi, anche attraverso il manifesto influsso di Maeterlinck, la moda del sogno o del misterio o dell'inquietudine ultraterrena) ..." (4)

(1) Ibidem, página 70.

(2) Lawrence Anthony LaJohn, " Azorín and the Spanish stage ", New-York, Hispanic Institute, 1961, 208 páginas, páginas 144 y 145.

(3) Vid. mi reseña en " Les Lettres Romanes ", Universidad Católica de Lovaina, 1963, tomo XVII, n° 4, páginas 413 y 414.

(4) Virgilio Titone, " Nachado e García Lorca ", Napoles, Giannini editore, colección " Geminae Ortae ", 1967, 168 páginas, página 117.

José María Valverde, en un libro sumamente documentado y de gran interés para quien desee seguir al autor paso a paso, ha vuelto a señalar la relación con Maeterlinck (1), y otra vez la ha mencionado en su estudio preliminar a la edición de " Artículos olvidados de José Martínez Ruiz " :

" José Martínez Ruiz había traducido La Intrusa , con especial autorización del autor, y esta obra influiría - mucho después - en algunas de sus propias obras teatrales, sobre todo en la trilogía." (2)

Al estar ya afirmada y probada, no se tratará de descubrir la influencia concreta de Maeterlinck en "Azorín", sino de verificar los contactos desde el punto de vista teórico : ¿ en qué medida asintió a la estética del teatro simbolista ? ¿ en qué medida disintió de ella ?

Para definir la posible deuda de "Azorín" hacia Maeterlinck, convendrá realizar un breve estudio previo de sus simpatías y antipatías en los años de formación. Veremos así las tendencias genuinamente suyas y las marcadas por lecturas ajenas.

A tientas y sin gran voluntad de método, pero con franqueza, Martínez Ruiz procuró definir sus simpatías y antipatías desde sus primeros años de pluma. Especialmente en cuanto a política y arte se refiere, dió pronto muestras de un carácter independiente, un espíritu disconforme.

Ya en su primer texto publicado, " La crítica literaria en España ", conferencia dictada en el Ateneo Literario de Valencia el 4 de febrero de 1893, " Cándido ", su seudónimo a la sazón, lanzaba reproches a los historiadores analíticos, que no estudiaban los hechos sino bajo un ángulo de visión único, falto por lo tanto de todo enfoque sintético :

(1) José María Valverde, " Azorín ", Barcelona, Edit. Planeta, colección " Ensayos de lingüística y crítica literaria ", 1971, 411 páginas.

(2) " Artículos olvidados de José Martínez Ruiz (1894-1904)", estudio, notas y comentarios de texto por José María Valverde, Madrid, Narcea S.A. de Ediciones, 1972, 290 páginas, página 94, nota.

" Creemos que historias sólo debe existir una sola ; una que compendie y resuma todos los aspectos de la vida social. Ocuparése de la política, de las letras, de las ciencias, de las costumbres, del comercio, de la industria, marinería etc... etc..., y entonces será verdadera historia." (1)

El año siguiente, en un artículo sobre Louis Bonafoux, incluido en " Buscapiés ", "Ahriman" se proponía presentar las letras españolas de su tiempo :

" Dibújense en la literatura española dos agrupaciones con fines y procedimientos diferentes. Una, caracterizada por el luzanismo, por el amor rutinario a las tradiciones (brillantes, gloriosas o venerandas). La otra, por su espíritu innovador, por su cultura científica y por el desprecio de la oratoria... escrita." (2)

Se declaraba, pues, a favor de la sencillez de estilo, aun cuando, a la sazón, el suyo se asemejaba principalmente al de "Clarín" y, por lo tanto, no estaba exento de toda hinchazón. En el mismo artículo, atacaba a Emilia Pardo Bazán y a Alarcón sobre las mismas bases.

En 1893, en " Anarquistas literarios ", fue Echegaray quien recibió las críticas, en nombre de un ideal de naturalidad que reivindicaba Martínez Ruiz :

" El teatro de Echegaray es un teatro ilógico, deforme. Sus personajes parecen figuras de cartón, que se mueven con movimientos exagerados y gesticulan violentamente. Falta en ellos naturalidad, hablan sin reflexionar, obran como niños. Si meditaran un poco, todos esos conflictos, todas esas catástrofes espantables [...] desaparecerían al momento. Por que todas nacen de preocupaciones absurdas, de encadenamientos irracionales. " (3)

En otro trabajo, " La sociología criminal ", de 1899, se declaraba hostil a la pena de muerte y abogaba en pro de una sociedad nueva, " que llegará a ser la Arcadia feliz de los poetas " (4) ; no obstante, terminaba con palabras escépticas en cuanto a las posibilidades de duración de esta sociedad ideal.

(1) José Martínez Ruiz ("Cándido"), en " Obras completas ", tomo I, página 11.

(2) " Buscapiés (Sátiras y crítica)", Madrid, Librería de Fernando Fe, Valencia, Imprenta de F. Vives Mora, 1894. En " Obras completas ", tomo I, página 106.

(3) " Anarquistas literarios ", Valencia, Imprenta de F. Vives Mora, 1893. En " Obras completas ", tomo I, página 186.

(4) " La sociología criminal ", Madrid, Librería de Fernando Fe, 1899, XV+210 páginas. En " Obras completas ", tomo I, página 576.

En 1901, en " Diario de un enfermo ", marcaba un disgusto profundo hacia las formas teatrales del momento, afirmando en una crítica de un escritor de comedias (que bien podría de nuevo ser Echegaray) :

" Este huero señor a quien los comicastroos llaman " maestro en hacer comedias " tiene el don de enfurecerme.

Esta tarde, lo he visto. Nada más antiliterario : parece un barrigudo relojero, calmoso y metódico, ó un fabricante de calzado de lujo. " ¡ Ah, pero mueve admirablemente las figuras ; tiene el secreto de las situaciones ! ", me decía un académico joven. Y, según eso, un ajetrecista consumado es un consumado literato ... Detesto, detesto a este prosaico, vacío, grosero espíritu, maestro en farfullar sainetes anodinos, cuentista zafio, foliculario insulso. El arte es algo más grande, más intenso, más tumultuoso y genial. No es la geometría rígida, el acompañamiento frío, la teatralasca habilidad china de este idiota ... " (1)

El arte no es juego para divertir ; hay que exigir del artista que nos lleve a problemas espirituales.

A continuación, arremetía contra la novela contemporánea, calificándola de limitada, falta de comprensión hacia los profundos matices de la realidad, y proclamaba los valores de - valga la redundancia - una " estética estática ":

" Esta tarde leía yo una novela de un peregrino ingenio castellano ¡ Qué rudo, qué brutalmente incomprensivo es el arte de nuestro tiempo !

Dentro de dos, de tres, de cuatro siglos, los artistas se asombrarán de nuestra grosería. Lo extraordinario y anormal llenan el teatro y la novela. Como antes no supieron comprender la Naturaleza, ni acertaron con la poesía del paisaje, ahora no comprendemos lo artístico de los matices de las cosas, la estética del reposo, lo profundo de un gesto apenas esbozado, la tragedia honda y conmovedora de un silencio. " (2)

A veces, sus posturas, en pro o en contra, no eran todo lo tajantes que se podían esperar, y no escaseaban rectificaciones ni arrepentimientos.

Así, por más insatisfecho que le dejasen el teatro y la novela en boga a finales de siglo, no adhería plenamente a los

(1) José Martínez Ruiz, " Diario de un enfermo ", Madrid, Tipografía Ricardo Fe, 1901, 107 páginas. En " Obras completas ", tomo I, página 703.

(2) Ibidem, página 703.

movimientos renovadores.

Por ejemplo, en una crónica publicada en " El País " del 16 de enero de 1897, declaraba :

" No soy partidario de las nebulosidades de Unamuno ni de las nieblas de la literatura decadente. Admiro a Maeterlinck, por L'Intruse ; admiro algunas de las novelas de Eekhout y de Cyriel [...] ; pero meridional criado entre montañas [...], amo más que todo la claridad, la sencillez, la precisión en los contornos ; y pido como Zola, en su catilinaria de Le Figaro , transparencia en la concepción y en el estilo. " Luz ". (1)

Es de notar que Maeterlinck se salvaba del juicio categórico, además de novelistas belgas ahora más que olvidados por sus mismos compatriotas : Georges Eekhoud y Cyriel Buysse (2).

Esta exigencia de claridad le llevó a poner reparos a las empresas intelectuales de Miguel de Unamuno, sin cesar, por otra parte, de alabar sus audacias. En " Charivari " (1897), tras enunciar su simpatía hacia el autor vasco, corregía :

" Pero hay en Unamuno cosas que no me gustan : no me gusta su nebulosidad, su incerteza de ideal filosófico, su vaguedad de pensamiento ... " (3)

Declaración a su vez respaldada por la crónica ya mencionada :

(1) " Artículos olvidados de José Martínez Ruiz (1894-1904) ", obra citada, página 94.

(2) Además de estropear el apellido del primero, Martínez Ruiz parece desconocer el apellido del segundo, usando sólo su nombre : Cyriel. José María Valverde dice, en los " Artículos olvidados de José Martínez Ruiz (1894-1904) ", página 95, nota 1 : " Georges Eekhoud (1854-1927), belga, tuvo cierta fama por sus novelas y obras teatrales ; de Cyriel, no hemos logrado saber nada. " De hecho, se trata de Cyriel Buysse, del cual el " Grand Larousse Encyclopédique ", París, Librairie Larousse, volumen 2, 1960, página 459, dice : " Ecrivain belge d'expression flamande (Nevele 1850 - Afsnee, près de Gand, 1932). Il est avec Vermeylen un des fondateurs de la revue Van Nu en Straks, qui contribuait tant à la renaissance des lettres flamandes. Ses premiers romans - " Le droit du plus fort " (1893), " Le valet de pique " (1898) - mettaient en scène des paysans. Parallèlement, il observait la vie bourgeoise dans " Sursum corda " (1894), " La maison bleue " (1895), " Un lion des Flandres " (1900), sorte d'autobiographie ; Buysse est avant tout un réaliste, qu'on a souvent comparé à Maupassant, et dont le talent s'est pleinement épanoui dans les oeuvres suivantes : " La vie de Rozeken van Dalen " (1905), " Le Bourriquet " (1910), " Les tantes ". Il a écrit quelques contes en français. "

(3) José Martínez Ruiz, " Charivari (crítica discordante) ", sin ed., 1897, 33 páginas. En " Obras completas ", tomo I, página 250.

" El buen Pseudo no tiene ideas fijas, criterio definido, visión clara, dominio de las cosas. Lo sabe él mismo lo que piensa." (1)

Hasta en sus aficiones, Martínez Ruiz seguía manteniendo sus criterios de valoración independientes de toda moda. Una prueba de ello se puede encontrar en otra " Crónica ", publicada el 22 de enero de 1897, en " El País ", cuando dictaminó, ya sin demasiadas precauciones oratorias, en contra del arte nuevo, simbolista, que tampoco le dejaba satisfecho :

" El arte es claridad, pasión.

A mí me fatiga el decaentismo y me ataca los nervios la manía simbólica.

No lo puedo remediar : soy tradicionalista.

[...] Tan cargado estoy de nebulosidades filosóficas, que si me apuran ustedes, osaré decir que me fliche en Ibsen y que prefiero a Doratín." (2)

A renglón seguido, añadía :

" Combato ese teatro nuevo porque ni es artístico ni social ; grito contra esa literatura porque no tiene nada de literaria." (3)

En el mismo artículo, se declaraba partidario del crítico parisino de " Le Temps ", Francisque Sarcey, " ce gros bourgeois " que, al amparo de los valores de la estética tradicional, se refa del simbolismo. Este crítico era el mismo que se había enzarzado en contra de Maeterlinck en los primeros momentos de su lanzamiento, casi publicitario, por Octave Mirbeau. Martínez Ruiz no lo debía ignorar. He aquí, pues, otra prueba de cierta inestabilidad de criterios valorativos en estos años de formación.

Años más tarde, Martínez Ruiz pondrá las cosas en claro :

" Francisque Sarcey es el representante del buen sentido. El buen sentido en el teatro - como en toda la literatura - tiene sus peligros : se puede caer en la vulgaridad, se puede excluir con el buen sentido todo raptó de genial inspiración." (4)

(1) " Artículos olvidados de José Martínez Ruiz (1894-1904) ", obra citada, página 90.

(2) Ibidem, página 96.

(3) Ibidem, página 99.

(4) " Azorín ", " París (Memorias) ", Madrid, Biblioteca Nueva, 1945, 300 páginas, en " Obras completas ", tomo VII, página 212.

En menor escala, su actitud frente a Benito Pérez Galdós puso igualmente de manifiesto esta inseguridad en los criterios. Aun manteniendo siempre un juicio positivo, como el enunciado en sus artículos sobre "La loca de la casa" (en " El Mercantil Valenciano ", el 13 de febrero de 1894) y " La de San Quintín " (en el mismo periódico, el primero de marzo de 1894), Martínez Ruiz rectificó sus opiniones en el estreno de " Electra " (1).

En una primera reseña publicada en " El País " el 2 de febrero de 1901 (2), manifestaba su entusiasmo, a la par con varios críticos, ensalzando la obra nueva por su anticlericalismo. No obstante, a los siete días, esta vez en el " Madrid cómico ", José Martínez Ruiz dejó a un lado este entusiasmo algo simplista para precisar sus opiniones y apartarse de las consideraciones de la semana anterior :

" Hay algo más en la obra del maestro que un relampago del espíritu liberal. Hay algo más conmovedor y más intenso : el problema de la vida y el mundo, la perdurable angustia por lo definitivo y verdadero. ¿ Dónde está la verdad ? ¿Cuál es el fin de la vida ? ¿Cuál es el sentido de la vida ? La ciencia calla y el hombre ignora por qué vive y para qué vive.

[...] la fe, en cambio, nos da el sosiego del espíritu, pero exige el duro sacrificio de la razón." (3)

Es de subrayar esta sensibilidad de Martínez Ruiz al conflicto entre ciencia y fe, realidad y sobrenaturalidad, porque es parte integrante de la problemática nietzschiana, tal como lo vió muy acertadamente el autor español. Volveré a mencionarlo (vid. páginas 185-186).

Sin embargo, estas valoraciones en cuanto a Pérez Galdós no modificaban en nada el alto concepto que nuestro autor tenía de éste. En dos artículos publicados en 1896 bajo el título de " Literatura ", y destinados a una revista extranjera, no dudó

(1) El tema ha sido estudiado por L. Inman Fox, " Galdós' "Electra": a detailed study of its historical significance and the polemic between Martínez Ruiz and Pío Baroja ", en " Anales Galdosianos ", Universidad de Pittsburgh, 1, 1966, páginas 131 a 141.

(2) Citada por José María Valverde, " Azorín ", obra citada, página 162.

(3) " Artículos olvidados de José Martínez Ruiz (1896-1901) ", obra citada, páginas 186-187.

en presentarle a la admiración internacional, a la altura de un Maeterlinck precisamente :

" Yo me permitiría rogar a Octave Mirbeau que lo " descubriese ", como descubriera a Maeterlinck [sic] desde las columnas de Le Figaro." (1)

* *

Esta breve panorámica del incipiente " arte poético " de Martínez Ruiz nos ha descubierto una de sus aspiraciones iniciales, tanto en el plan artístico como espiritual : síntesis, estilo sencillo y natural, exigencia de " luz " y claridad, estética del inmovilismo, vagas apotencias de ideal, sensibilidad a lo sobrenatural.

Que la lectura y la traducción de Maeterlinck le hayan sensibilizado a unas cuantas de esas fórmulas estéticas, puede ser.

Volviendo a esta misma traducción (2), nos hace descubrir una cierta tendencia al realismo y, por consiguiente, una escasa afición a la oscuridad simbolista. En efecto, si se trata de un trabajo preciso, correcto (3), lo que más llama la atención son unas cuantas añadiduras de Martínez Ruiz, cuyo fin parece ser el de situar la obra en un contexto más real, más concreto, menos impersonal.

Así, cuando Maeterlinck dice :

L'oncle : " Allez-vous vous occuper des rossignols à présent ? " (4)

Martínez Ruiz lo traduce, añadiendo en boca de la nina :

La nina : " Uno hay en el sauce. - ¡ Ahora vuela asustado ! ... " (5)

(1) José Martínez Ruiz, " Literatura (Fray Candil, Galdós, Clarín, Altamira, etc...) ", Madrid, Valencia, F. Vives Mora, 1896, 40 páginas. En " Obras completas ", tomo I, página 215.

(2) Mauricio Maeterlinck, " La Intrusa. Drama en un acto y en prosa ", arreglado por J. Martínez Ruiz, Valencia, Imprenta de Francisco Vives Mora, 1896, 24 páginas.

(3) Trabajo en el cual se desliza un solo error, insignificante por lo demás (página 8 : después, para " depuis ").

(4) Maurice Maeterlinck, " L'Intruse ", en " Théâtre ", volumen I, Bruselas, Lacomblez, París, Les Larmes, 1901, 301 páginas, página 212.

(5) Mauricio Maeterlinck, " La Intrusa. Drama en un acto y en prosa ", obra citada, página 12.

Poco después, dos réplicas más :

- El abuelo : " Hace un ruido esa hoz ... "
- La niña : " Es que usted tiene un oído muy fino, abuelo." (1)

A continuación, tres réplicas suplementarias para personar más al abuelo :

- El Padre : " Quizás lleguemos nosotros á serlo más que él."
- El tío : " Nadie sabe lo que puede ocurrir ... A veces tiene cosas chocantes."
- El padre : " Como todos los ciegos." (2)

Algo más lejos aún, dos réplicas más precisan a la criada :

- El Padre : " Cada día está más gruesa ; yo creo que es hidrópica."
- El tío : " Habrá que despedirla ; dentro de poco, lo que hará es estorbar." (3)

Otra modificación efectuada por Martínez Ruiz denota el mismo afán de eliminar la carga de irrealismo, de nieblas simbolistas y ceñirse a una situación más realista. Donde Maeterlinck escribe :

- L'aïeul : " Je voudrais percer ces ténèbres !... "
- Le père : " Où voulez-vous aller ? "
- L'aïeul : " De ce côté-là ... "
- Le père : " Ne vous troublez pas ainsi." (4)

Martínez Ruiz traduce :

- El abuelo : " Quisiera estar en mi casa."
- El Padre : " Pero si está usted en su casa."
- El tío : " ¿ No estamos en nuestra casa ? "
- El Padre : " ¿ Pues qué está usted entre forasteros ? " (5)

Esta traducción demuestra, pues, cierta inhibición frente al peso de alusiones crípticas, misteriosas, de Maeterlinck.

De todas formas, lo más específicamente maeterlinckiano no va a ser utilizado en la obra novelística de "Azorín" (6), sino en su teatro de los años 1926 y siguientes. ¿ Por qué ?

(1) " La Intrusa. Drama en un acto y en prosa ", arreglado por J. Martínez Ruiz, obra citada, página 12.

(2) Ibidem, página 13.

(3) Ibidem, página 15.

(4) Maurice Maeterlinck, " L'Intruse ", en " Théâtre ", obra citada, página 299.

(5) " La Intrusa. Drama en ... ", obra citada, página 19.

(6) No es casual , sino clara señal de su independencia de artista.

En realidad, la enumeración misma de sus exigencias estilísticas y temáticas - tal como la he efectuado - nos hace ver que, en él, coincidían anhelos antagónicos, cuyo conflicto no se podía zanjar sino por reducción o por eliminación. Será el trabajo de "Azorín".

En efecto, tras diez años de esfuerzos, desde Valencia a Madrid, viviendo más que pobremente de un sueldo de periodista y - sin lugar a dudas - de la ayuda materna, Martínez Ruiz eligió un mundo, un estilo. Fue en 1902, cuando los editores Henrich y Cía. publicaron "La Voluntad".

En medio de arranques anarquistas y gritos ineficaces de su labor periodística, después de diez años, encontró el estilo idóneo para expresar la visión desengañada de la realidad a la cual su nombre ha quedado entrañablemente unido.

" [Esta] intención [...] de crear una novela sin acción e idealmente sin espacio ni tiempo, ni personajes " (1)

fue el filón que "Azorín" explotó en " un continuo experimentar con las posibilidades de la novela " (2).

Ahora bien : con este estilo antonomásticamente azoriniano, el autor no utilizaba todos los constituyentes de sus intereses juveniles.

El anhelo de ideal, por ejemplo, bien hubiera podido manifestarse más en las novelas y artículos que siguieron a " La Voluntad ", aunque el estilo escogido podía también desembocar en lejanías ideales, tal como él mismo lo afirmaba :

" No pinto la figura del personaje, ni doy su nombre, ni hablo de su condición social. Y ello con razón evidente ; para hacer más visible el anhelo hacia lo infinito, he procurado escamotear de lo real todo lo adherente, hasta dejar escueta la idea." (3)

Por otra parte, el interés por lo sobrenatural quedaba, si

(1) Leon Livingstone, " Tema y forma en las novelas de Azorín ", Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1970, 242 páginas, página 223.

(2) Leon Livingstone, ibidem, página 10.

(3) "Azorín", " Capricho (novela) ", Madrid, Espasa-Calpe, nº 380 de la colección Austral, 1943, 152 páginas. En " Obras completas ", tomo VI, página 892.

no prácticamente olvidado, al menos marginado. Pero, a partir de 1926, volvió a despertarse, cuando "Azorín" abrió paso a nuevos experimentos, en la escena esta vez, dedicándose a "la creación pertinaz de un teatro personalísimo de intención renovadora" (1).

Serán las obras: "Old Spain" (1926), "Brandy, mucho brandy" (1927), "Comedia del Arte" (1927), y en lo que nos atañe especialmente, "Lo Invisible", trilogía compuesta de "La arañita en el espejo", "El Segador", "Doctor Death, de 3 a 5". Aquí, las posibilidades estéticas que le había descubierto el teatro de Maeterlinck, tuvieron honda repercusión.

En efecto, estas confusas aspiraciones ideales, estos contactos borrosos con lo sobrenatural forman parte de un vago "misticismo" ampliamente esparcido a través de la obra del escritor belga. Y fue por esa vía - como lo vamos a ver - que la admiración de Martínez Ruiz hacia aquel se encauzó, admiración en ningún instante (2) puesta en tela de juicio.

Volvamos a 1896, cuando Martínez Ruiz - sin que sus obras, a la sazón, dejaran presentir tal interés (3) - tradujo "La Intrusa".

El artículo que publicó bajo el título de "Un poeta", dejaba ver claramente la inflexión de sus primeras y duraderas impresiones:

(1) Guillermo Díaz-Plaja, artículo citado, página 370.

(2) Excepto cuando Maeterlinck, en una campaña internacional en contra del gobierno español, firmó un manifiesto a favor del anarquista Ferrer. En el "ABC" del 13 de septiembre de 1909, "Azorín" escribió: "Respecto al Sr. Maeterlinck, misterioso y vanidoso, es preferible leer directamente a Carlyle, a Emerson, y, sobre todo, a Ernest Hello." Citado por José María Valverde, "Azorín", obra citada, página 221.

(3) Yxart podía haberle dado la curiosidad de leer a Maeterlinck. En efecto, en "Rivas y Larra. Razón social del romanticismo en España", Madrid, Renacimiento, 1916, 217 páginas, en "Obras completas", tomo III, página 410, "Azorín" afirmaba que José Yxart fue quien introdujo al simbolista belga en España. Pudo ser también el periodista francés A. Hamon, que le enviaba revistas francesas y del cual tradujo, el mismo año, "De la patria". Esto no quita que Martínez Ruiz estuvo, por otras fuentes, perfectamente enterado de cuanto acontecía en el país vecino. Vid. James H. Abbot, "Azorín y Francia", Madrid, Seminarios y Ediciones S.A., Colección Hora H, 1973, 225 páginas.

" Todavía recuerdo, y lo recordaré mientras viva, la vibrante emoción extraordinaria que la primera lectura de La Intrusa me causara. Aquel ambiente de tristeza, de preocupación de la muerte que llega ; aquel interior silencioso, aquellos personajes que hablan durante una hora de cosas insignificantes, en vulgar, en machacón diálogo, llega a producir en el lector la obsesión dolorosa, tenaz, insacudible, de la intrusa que pasa por el jardín, que llama a la puerta, que atraviesa la escena, que entra en el cuarto de la enferma ...

Ese es el drama de Maeterlinck, esa es la vigorosa obra del teatro estático.

Allí no "pasa nada"; no hay gritos ni imprecaciones ; no hay muertes, traiciones, adulterios ; hay algo que se apodera del espíritu y hace vibrar el alma con la vibración de lo desconocido, de lo trágico. Hablan las cosas : hablan las hojas de los árboles en el jardín, la puerta que no quiere cerrarse, el rayo de luna que atraviesa las vidrieras multicolores, la lámpara que se apaga lentamente, el grito del niño que llora ... Sí, la Naturaleza tiene alma ; tiene alma el campo solitario en noche estrellada de estío ... " (1)

Importa devolvernos a este texto y considerar los atractivos que Martínez Ruiz señalaba en " La Intrusa " : ambiente de tristeza (muerte que llega) ; silencio, inmovilidad ; diálogo insignificante que desemboca en cosas grandiosas ; presencia obsesiva de algo, la muerte ; apertura a lo desconocido, lo trágico ; el ambiente habla, más que los personajes ; la Naturaleza tiene alma.

Lejos de mi intención el pretender que, cada vez que la obra teatral de Martínez Ruiz adopte una de esas direcciones, haya influencia de Maeterlinck. Así, la tristeza ambiental, el silencio, el inmovilismo son valores temáticos y estilísticos deliberadamente elegidos antes por " Azorín ". En su época de formación, ya le vimos atraído por ellos, y son partes integrantes de sus obras desde 1902. Pero la temprana lectura de Maeterlinck puede haber despertado ciertas posibilidades artísticas que "Azorín" puso en práctica en su teatro.

Así, sus dramas se caracterizaron por la misma atmósfera de tristeza : la " salita modesta " de la casa de huéspedes de " Old Spain " y la escasez de recursos de los mismos ; la indigencia

(1) El 5 de marzo de 1893 , en " El Progreso ". Vuelto a publicar en " Artículos olvidados de José Martínez Ruiz (1894-1904) ", obra citada, páginas 153-154:

de la familia de don Cosme, en " Brandy, mucho brandy " ; la pobreza del viejo actor de " Comedia del Arte ", finalmente engañado ; el mendigo de " La arañita en el espejo " ; la " pobre casita de labriegos " de " El Segador " ; la " salita desmantelada " de " Doctor Death, de 3 a 5 ", etc ...

El inmovilismo, resultado de una relativa ausencia de peripecias, es patente, sobre todo en las obritas de la trilogía " Lo Invisible ", que no consisten sino en largas esperas de la muerte.

Cualquier texto puede traerse como ejemplo de diálogo en apariencia trivial, pero del cual surgirá paulatinamente una mayor hondura. " Brandy, mucho brandy " comienza así :

- Doña Dorotea : " ¡ La una, y tu padre sin venir !
- Laura : Ya vendrá, mamá.
- Doña Dorotea : Vendrá sin haber logrado nada.
- Laura : ¡ Cuanto trabaja el pobre !
- Doña Dorotea : Y sus trabajos no tienen resultado ninguno." (1)

Ya Ortega y Gasset, en " Primeros de lo vulgar ", serie de artículos de 1917, hablaba de "Azorín" en estos términos :

" Aparta de sí lo magnífico, lo trágico, lo genial, lo heroico, y busca en todas partes lo trivial y baladí, lo vulgar. ¿Qué es lo vulgar más que lo que se repite constantemente, en todo lugar, en todo tiempo ? ¿Qué es lo vulgar más que la costumbre ; qué es la costumbre más que la repetición ; qué es la repetición más que el pasado perdurando, insistiendo ? ¿Qué es todo ello sino la forma inerte de la vida ?" (2)

La presencia obsesiva de la muerte es tema exclusivo de " Lo Invisible ". Asimismo, la muerte está implícita en " Old Spain ", con su vieja ciudad castellana de rumores apagados y personajes de monólogos casi machadianos, tal don Joaquín :

" Morir ... Dormir ... ¿ Dormir ... ? ¡ Quién sabe ! Soñar ... " (3)

(1) "Azorín", " Brandy, mucho brandy . Sainete sentimental ", Madrid, Caro Raggio, 1927, 188 páginas. En " Obras completas ", tomo IV, página 929.

(2) José Ortega y Gasset, " Azorín o los primeros de lo vulgar ", en " Obras completas ", tomo II, Madrid, Revista de Occidente, 1961 (3a. edición), 756 páginas, página 176.

(3) "Azorín", " Old Spain. Comedia en tres actos y un prólogo ", Madrid, Caro Raggio, 1926, 188 páginas. En " Obras completas ", tomo IV, página 877. Estas palabras recuerdan también el famoso monólogo de Hamlet.

y en " Brandy, mucho brandy ", con Laura encerrada en su mundo de ilusiones.

¿ Qué son estas obras sino incursiones a mundos desconocidos, el ensueño (en " Brandy, mucho brandy ") o la muerte (en la trilogía) ? Bien lo dijo el escritor en " Autocrítica " :

" Lo fundamental en ese teatro es el apartamiento de la realidad. El teatro de ahora es superrealista ; desdeña la copia minuciosa, auténtica, prolija, de la realidad. Se desenvuelve en un ambiente de fantasía, de ensueño, de irrealidad." (1)

Hay una diferencia, sin embargo. El silencio - que, en Maeterlinck, no es sino presencia activa del ambiente - es recurso poco usado por "Azorín". En su teatro, los protagonistas hablan mucho y la Naturaleza no. Únicamente en " Brandy, mucho brandy ", cobran valor ciertos silencios constituidos - a usanza maeterlinckiana - por las llamadas a la puerta de entrada (primer acto) o una sorda amenaza de catástrofe (segundo acto).

Por si estas concordancias no bastasen, "Azorín" no dejó de aludir elogiosamente, en otros textos, a estos puntos tan apreciados en Maeterlinck.

Así, por ejemplo, mencionará - en un artículo de 1903 -, como rasgo de gran arte, el diálogo insustancial y sin embargo prometedor de mayores riquezas:

" Hay frases en los grandes buceadores de lo desconocido - Shakespeare, Maeterlinck, Emerson -, que son extremadamente simples, que parecen vulgares y que sin embargo, una fuerza misteriosa las hincha de un atractivo poderoso, subyugador." (2)

Además, " bucear en lo desconocido " volvía bajo su pluma, como quehacer consustancial a todos los artistas modernos, y a Maeterlinck particularmente.

En eco, se puede mencionar la declaración de Angelita en la obra teatral del mismo nombre :

" Siento un ansia profunda de anular lo desconocido. En la vida el dolor nos rodea, está junto a nosotros antes que nosotros lo veamos ; gozamos de un momento de serenidad, y no podemos sospechar que ya en ese instante ha entrado en nuestra vida el incidente doloroso que nos ha de hacer llorar. Yo quisiera hacer

(1) Artículo publicado en " ABC ", el 17 de marzo de 1927, a pocas horas del estreno de " Brandy, mucho brandy ".

(2) "Azorín", " Después del estreno ", artículo del 20 de diciembre de 1903, y recogido en " La Farándula ", Zaragoza, Librería General, 1945, 222 páginas. En " Obras completas ", tomo VII, página 1078.

pasar sobre ese tiempo en que lo desconocido se ha iniciado ya en nuestra existencia ; ansío llegar sin temor al resultado final ; quiero no ser juguete de esa fatalidad misteriosa. Si se ha de realizar el drama, deseo saberlo desde el primer instante." (1)

Por la misma ocasión, señalemos ya la desviación de "Azorín" respecto a su pretendido modelo : cuando uno no aspira sino a visualizar las fuerzas irracionales, poniéndolas en escena, el otro las quiere dominar.

En un artículo titulado " Los hermanos Alvarez Quintero ", aquel rasgo separaba - indicio de calidad artística - a los Quintero de Bretón de los Herreros :

" Pero en el mundo poético de Bretón falta algo ; ese algo es la sensación de una idealidad, de un estado de espíritu superior a lo perecedero y terreno." (2)

En el mismo orden de cosas, cuando el maestro Yuste de " La Voluntad " habla del teatro, que considera como un género falso, sin duda con los ojos puestos una vez más en Echegaray, hace comparacer a Maeterlinck en una frase que éste nunca pronunció, pero en que censura el teatro al uso, de situaciones, en nombre de más hondas aspiraciones espirituales :

" Y cuando se ha cumplido ya su desenlace [de una obra], cuando el marido ha matado ya a la mujer, o cuando el amante se ha casado ya con su amada, estos personajes, ¿ qué hacen ? pregunta Maeterlinck ... " (3)

Uno de los procedimientos más eficaces del primer Maeterlinck residía en la activa presencia del ambiente, más sugerente que el monólogo o diálogo de los protagonistas . Aunque Martínez Ruiz emita ciertas dudas :

" Yo no sé si las cosas tienen alma, como los estetas

(1) "Azorín", " Angelita (auto sacramental) ", Madrid, Biblioteca Nueva, 1930 , 256 páginas. En " Obras completas ", tomo V, página 474.

(2) Artículo publicado en " La Prensa " de Buenos Aires, el 15 de junio de 1924 y posteriormente recogido en " La Farándula ", obra citada. En " Obras completas ", tomo VII, página 1181.

(3) José Martínez Ruiz, " La Voluntad (Primeras andanzas de Antonio Azorín) ", Barcelona, Ed. Henrich y Cía, Biblioteca de novelistas del siglo XX, 1902, 301 páginas. En " Obras completas ", tomo I, página 864.

pretenden, como pretenden los grandes artistas, Verlaine, Maeterlinck, Rodembach [sic] ... " (1) .

lo consideraba como eficazísimo recurso artístico, suficiente criterio para discernir la obra de calidad :

" Tomad un drama de Ibsen y aun uno de D'Annunzio ; una atmosfera densa, intensa, rodea a los personajes desde los primeros momentos ; el espectador vive también en ellas desde las escenas iniciales [...] Una fuerza inmensa, fatal y coherente lleva a los personajes hacia su ciego destino. Diríase que no son los personajes los que hacen el drama, sino el ambiente que los rodea." (2)

En el mismo artículo, añadía una observación, ya encontrada en una crítica de Echegaray :

" Todo es lógico en ellos [los personajes de estos dramas] y nada es azar. Contrariamente, en nuestro teatro clásico - con alguna excepción, ... no completa - ; contrariamente, repetimos, en nuestro teatro clásico, todo es azar y nada lógica." (3)

En el teatro español, sea de finales de siglo o aun el clásico, reinaría la arbitrariedad : el autor manejaría a los protagonistas como titiritero a sus títeres. Al contrario, en el teatro extranjero, una fuerza ineludible lleva a los personajes a su destino fatal, sin que el artista aparezca para inflexionar el curso trágico.

* * *

Suele decirse que el teatro de "Azorín" se hizo acreedor de un " succès d'estime ", pero que, hoy día, no merece sino una mención honorífica en los manuales de historia literaria. Ninguna obra siquiera habría sido repuesta en escena (4).

Desprecio, olvido quizás algo precipitados. Si fracaso hay, ¿ no será por exceso de independencia de "Azorín" respecto a su teórico modelo ? El estudio nos lleva, en efecto, a apreciar

(1) En " Un poeta ", artículo publicado en " El Progreso " del 5 de marzo de 1898, y recogido en " Artículos olvidados de José Martínez Ruiz (1894-1904) ", obra citada, página 153.

(2) "Azorín", " Clásicos y modernos ", Madrid, Renacimiento, 1913, 346 páginas. En " Obras completas ", tomo II, página 840.

(3) Ibidem, página 841.

(4) Excepto " La guerrilla " (1936) en teatro estudiantil, según José María Valverde, "Azorín", obra citada, página 347, que no precisa ni fecha ni lugar.

en su justo valor su actitud ante Maeterlinck, realizando por encima de todo su ausencia de toda imitación servil, su ambición de " hacer otra cosa ".

De hecho, exigente de luz y claridad - como le vimos -, "Azorín" nunca se entretuvo mucho en irracionalismos nebulosos. La proclamación, extraída del primer " Manifeste du surréalisme " de André Breton, y puesta en cabeza de su " Brandy, mucho brandy ", evidenciaba la operación sintética deseada :

" Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de sur-réalité, si l'on peut ainsi dire." (1)

Por más que desembocaran en lo irreal, sus obras teatrales seguían, en muchos aspectos, los cánones del realismo. La época era contemporánea (en Maeterlinck, hay intemporalización del argumento). Los personajes, de tipismo muy acentuado, observaban una conducta, una psicología " normal " (en Maeterlinck, según expresión propia, son " marionetas " de comportamiento inmotivado). Las peripecias de su teatro eran, muchas veces, las de la dramaturgia al uso ; así, el millonario americano de " Old Spain " con sus regalos anónimos ; así, Laura y sus relaciones con el notario que la pretende como esposa ; así, los dos campesinos de " El Segador " que asustan a María para arrancarle su finca a precio ventajoso (en Maeterlinck, no hay más que largas esperas de seres indecisos o soñolientos).

Es evidente, pues, que, si se reanimaron los recuerdos maeterlinckianos, "Azorín" los sometió previamente a una revisión crítica sobre la base de su estética personal, y quizás la de movimientos literarios de aquellos años (2). Quiso una composición sólida, un argumento creíble, un simbolismo tal vez sobradamente lógico (por lo tanto, más alegoría que símbolo). Si este teatro no dió el fruto apetecido, se debe sencillamente a esta búsqueda de una fórmula ecléctica.

(1) Publicado en la edición original de " Brandy, mucho brandy. Sainete sentimental ", obra citada, pero no recogido en las " Obras completas ", tomo IV.

(2) El surrealismo francés y la " generación del 27 ".

En una de sus últimas obras, pareció aludir a la imposibilidad esencial del teatro tal como lo soñaba :

" El poeta se mueve en la región de lo indiscernible, y el comediógrafo en el terreno de los hechos concretos. Todas las tentativas que el autor ha hecho para llevar a las tablas el misterio de lo Infinito, han fracasado. Forzosamente, ineluctablemente, lo Infinito había de estar limitado por cuatro paredes : tres que ve el espectador ; la cuarta es la supuesta que se eleva en la boca del escenario. No puede ser infame lo que con palabras, gestos y aspavientos se manifiesta por los personajes en la escena. Pero la fuerza de lo ideal es tanta, que el lector o el espectador suplente en la obra lo que el autor no ha puesto." (1)

La última frase, tal vez, intentaba justificar la huella aún honda que el teatro maeterlinckiano dejaba en su recuerdo.

Es patente que "Azorín" ponía en tela de juicio la validez de un teatro idealista tal como el simbolista. Las obligaciones materiales de la escena anulan todo camino hacia la trascendencia. Mientras el poema - al leerse, no necesita representación concreta - puede producir la sensación interna de lo desconocido, la obra de teatro es incapaz de ello.

En " Angelita ", auto sacramental estrenado en Monóvar el 10 de mayo de 1930, una escena, acaso accesoria, tiene quizás una relación con lo ya dicho. Esta escena no se refiere a la imposibilidad, por razones de realismo escénico, de un teatro de lo sobrenatural, sino a la incompatibilidad de coexistencia entre ciencia y fuerzas paralógicas. La escena, breve, está, en apariencia, desconectada de lo demás. De ahí, su interés : al no ser imprescindible, "Azorín" la insertaba intencionadamente.

La obra se desenvuelve en un continuo vaivén de la protagonista en ansias de anular el tiempo (poder adquirido gracias a la posesión de un zafiro que le regaló un personaje, el " Desconocido "). En su deseo irrefrenable de vencer el tiempo, Angelita salta cinco años y se encuentra con que su casa ha

(1) "Azorín", " La isla sin aurora ", Barcelona, Edit. Destino, 1944, 155 páginas. En " Obras completas ", tomo VI, página 42.

sido adquirida por un médico y transformada en sanatorio. El doctor, con dos de sus asistentes, discuten un problema : en la historia del sanatorio, ¿ es preciso mencionar, o no, las curaciones realizadas por el hermano Pablo, un religioso ?

- Iborra : "¡Prescindir del hermano Pablo, cuando a ese hombre se deben curas tan maravillosas ! Hay aquí una cuestión de orden moral que está por encima de la ciencia.
- Doctor : Aparte de que puede ser eso también una cuestión científica.
- Gaminde : Con permiso de Usted, querido maestro, un taumaturgo, llamémosle así, no puede ser nunca un hombre de ciencia." (1)

Esta escena recuerda el argumento que "Azorín" esgrimió en dos artículos de 1913, para decretar el fracaso de " Marie-Madeleine " de Maeterlinck.

Empezaba por definir, desde el punto de vista temático, al autor belga como " filósofo del materialismo espiritualista " (2). Pero, al analizar " Marie-Madeleine ", aun considerando que " la obra [...] puede figurar entre las más bellas de su autor " (3), descubría un error fundamental. Aunque Maeterlinck " quiere poner en confrontación el mundo pagano con el mundo cristiano " (4), no había podido resolver la antinomia planteada por la presencia sobrenatural (v.g. la resurrección de Lázaro tras cuatro días de muerto) en medio de una obra puramente " humana, pagana, materialista ".

"Azorín" no pudo lograr la fuerza sugestiva de lo desconocido, evocadora de lo irreal, de las obras maeterlinckianas porque quiso introducir en su teatro un componente suyo : la claridad de la razón.

(1) "Azorín", " Angelita (auto sacramental) ", obra citada. En " Obras completas ", tomo V, páginas 477-478.

(2) Artículo titulado " Unas disparidades psicológicas ", del 2 de diciembre de 1913, recogido posteriormente en " La Farándula ", obra citada. En " Obras completas ", tomo VII, página 1151.

(3) Ibidem, página 1155.

(4) En el otro artículo, " El mecanismo teatral ", del 7 de diciembre de 1913. Recogido posteriormente en " La Farándula ", obra citada. En " Obras completas ", tomo VII, página 1157.

Bien lo vió cuando, dos veces, intentó calificar la estética de Maeterlinck, sin poder acertar con ^{un} género estrictamente definido.

En un artículo del 20 de noviembre de 1912, precisamente titulado " El fracaso de los géneros ", lanzaba la pregunta :

" La dramaturgia de Maeterlinck, ¿ cómo la clasificaremos ? " (1)

La respuesta puede hallarse en otro artículo recogido en " La Farándula " :

" Si descontamos a Mauricio Maeterlinck, ¿ quién puede ser renombrado como poeta escénico ? " (2)

Maeterlinck es el único representante de un género singular : la poesía escénica. Dramaturgo, no ; poeta, sí. Que este género este representado por un solo nombre, es confesión implícita, de parte de "Azorín", de su propio fracaso en una línea que, aun siendo diferente, era semejante.

A los treinta años de su entusiasmo primero y tras abandonar el teatro activo, se podría pensar imposible que resurja una pasión como la que le llevó hacia Maeterlinck, por más fuerte que haya sido.

De hecho, nunca hubo tal abandono del teatro. Antes de traducir " La Intrusa ", había estudiado a Moratín (en 1893) y le achacaba un defecto, nunca perdonado : su falta de amplitud espiritual :

" Creó un teatro que, aunque interesa, no hace sentir ni pensar. " (3)

Werner Mulertt pretendió que, en " Buscapiés ", había crí-

(1) Artículo publicado en " ABC " del 20 de noviembre de 1912, y recogido en " Ante las candilejas ", Zaragoza, Libr. General, 1947, 226 páginas. En " Obras completas ", tomo IX, página 29.

(2) "Azorín", " La Farándula ", obra citada. En " Obras completas ", tomo VII, página 1168.

(3) José Martínez Ruiz ("Cándido"), " Moratín (esbozo) ", Madrid, Librería de Fernando Fe, 1893, 55 páginas. En " Obras completas ", tomo I, página 55.

ticas a varios actores (1). Debe ser un error de título, puesto que no aparecen tales críticas en el libro aludido.

En "Anarquistas literarios" (1895), además del ataque a Echegaray, ya citado (vid. página 170), había un elogio del teatro de Galdós que dejé sin mencionar :

" Quien era en la novela, salvo en ocasiones recientes, un productor local, pintor soberbio de la vida española, nuestra vida, al pasar a las tablas, se ha ensanchado, su cielo se ha hecho más grande y luminoso, y en su obra dramática, hay algo que no es sólo de España ; palpitan en ella ideas universales, sentimientos que laten en el corazón del hombre moderno, sin distinción de nacionalidades." (2)

Hablaba del teatro de Echegaray y de Galdós en "Literatura" (1896) y hacía reseñas de actuaciones (de Antonio Vico, de Novelli) y obras (de Benavente y de Joaquín Dicenta) en "Charivari" (1897). En cuatro de sus cuentos de "Bohemia" (1897), adoptó la forma escénica (3), así como en "Soledades" (1897), donde, además, incluía críticas de actores y de un drama catalán, "Fructidor", de Ignacio Iglesias. (4). En "El alma castellana" (1900), estudiaba históricamente el teatro clásico español (5) y, en el "Diario de un enfermo" (1901),

(1) Werner Mulerdt, "Azorín (José Martínez Ruiz)", versión directa, adiciones y correcciones de los catedráticos españoles Juan Carandell Pericay y Angel Cruz Rueda, Madrid, Biblioteca Nueva, 1930, 345 páginas, página 241.

(2) José Martínez Ruiz, "Anarquistas literarios", obra citada. En "Obras completas", tomo I, página 188.

(3) José Martínez Ruiz, "Bohemia (cuentos)", Madrid, V. Vela impresor, 1897, 115 páginas. En "Obras completas", tomo I, páginas 289 a 330. Los cuentos escenificados son : "El maestro", "El amigo", "Una mujer", y "Una vida".

(4) José Martínez Ruiz, "Soledades", Madrid, Libr. de Fernando Fe, 1898, 111 páginas. En "Obras completas", tomo I, páginas 331 a 381.

(5) José Martínez Ruiz, "El alma castellana (1600-1800)", Madrid, Librería Internacional, 1900, 213 páginas. En "Obras completas", tomo I, páginas 575 a 686.

lanzaba frases acerbas en contra de las obras contemporáneas (1). Lo que no le impedía redactar el mismo año "La fuerza del amor", una tragicomedia que sería la antítesis de su teatro ulterior y de la cual su amigo Pfo Baroja decía, en un prólogo :

"Comedia bonita, discreta, documentada ; un trabajo de erudición, de reconstrucción histórica, en donde Martínez Ruiz ha puesto la parte clara y neutra de su alma." (2)

El escritor vasco adivinaba así la orientación futura de los escritos de Martínez Ruiz, al incluirle, además, en un grupo de literatos jóvenes cuyos propósitos no encontraban ningún reflejo en "La fuerza del amor" :

"Hay entre nosotros, en la generación actual que empieza a vivir literariamente, una gran aspiración hacia el infinito, un ansia indeterminada de idealidad." (3)

Siguieron consideraciones sobre el teatro en "La Voluntad" (1902) ; un artículo de protesta contra el proyecto de homenaje a Echegaray en "El Globo", el 14 de mayo de 1903 ; cuadros de representación escénica en "Antonio Azorín" (1903) (4) ; la estampa de un teatrillo del género chico en un artículo publicado en "España", el 10 de diciembre de 1904 ; la crítica de un drama de Santiago Rusiñol, "Un místico", en "España", el 10 de diciembre del mismo año ; artículos hostiles a Echegaray y comentarios sobre obras de Joaquín Dicenta en la misma revista en 1905 ; otro artículo, "Sobre el teatro", en el "ABC" del 8 de enero de 1906 ; varios en contra del proyecto de Teatro Nacional, en 1906, publicados en "ABC" ;

(1) José Martínez Ruiz, "Diario de un enfermo", obra citada. En "Obras completas", tomo I, páginas 687 a 734.

(2) José Martínez Ruiz, "La fuerza del amor (tragicomedia)", Madrid, La España Editorial, 1901, 150 páginas. En "Obras completas", tomo I, página 735.

(3) Ibidem, página 737.

(4) José Martínez Ruiz, "Antonio Azorín (Pequeño libro en que se habla de la vida de este peregrino señor)", Madrid, Viuda de Rodríguez Sierra, 1903, 231 páginas. En "Obras completas", tomo I, páginas 997 a 1113.

otros cuadros escénicos en " España " de 1909 ; ataques a la dramaturgia clásica en " Clásicos y modernos " (1913) y " Los valores literarios " (1914) (1) ; examen del teatro del duque de Rivas en " Rivas y Larra " (1916) ; glosa de obras famosas en " Al margen de los clásicos " (1915) (2), etc... (3)

Por consiguiente, no es de extrañar tal vuelta a la creación teatral, ni su fidelidad a un entusiasmo de juventud que marcó profundamente su concepción del drama. Además, si nos fijamos de una confidencia hecha en una entrevista (4), el teatro era su vocación desde muchacho :

- " ¿ Cuando inició usted su labor teatral ?
- Siendo muchacho, lo primero que hice fue una cosita para representar con mis amigos. Esta era realmente mi vocación. Después, la vida me llevó por otros derroteros."

Por otra parte, sin haber abandonado nunca la reflexión crítica sobre el teatro, aunque alejado de él, podía sentirse algo cansado de su trayectoria novelística y desear experimentar en otros campos. Fueron los de sus dramas, a mitad de camino entre realismo e irrealismo.

Otras obras que las de Maeterlinck le estimularon, como las de los surrealistas franceses (5) y los " Cuadernos de Malte

(1) "Azorín", " Los valores literarios ", Madrid, Renacimiento, 1913, 334 páginas. En " Obras completas ", tomo II, páginas 933 a 1166.

(2) "Azorín", " Al margen de los clásicos ", Madrid, Imprenta Clásica Española, 1915, 232 páginas. En " Obras completas ", tomo III, páginas 169 a 276.

(3) Los artículos mencionados en este párrafo han sido descubiertos por E. Inman Fox, " Una bibliografía anotada del periodismo de José Martínez Ruiz ("Azorín"), 1894-1904 ", en " Revista de Literatura ", XXVII, 1965, nºs 55-56, páginas 231 a 244.

(4) Realizada por Ramón Martínez de la Riva y publicada en " Blanco y Negro " el 10 de diciembre de 1926. Sin embargo, en su vejez, dirá -¿ con el amargor del fracaso en los labios ? - : " Sí, he hecho teatro para hacer todos los géneros ... " En " Memorias inmemoriales ", Madrid, Biblioteca Nueva, 1946, 345 páginas. En " Obras completas ", tomo VIII, página 377.

(5) Vid. " La campaña teatral de Azorín (experimentalismo, Evreinoff e "Ifach")", por E. Inman Fox, en " Cuadernos Hispanoamericanos ", Madrid, 1968, octubre-noviembre, nºs 226-227, páginas 375 a 380, y Ricardo Lomench, " Azorín, dramaturgo ", ibidem, páginas 390 a 405.

Laurids Brigge ", del escritor austriaco Rainer Maria Rilke.

"Azorín" lo confesó al principiar " Lo Invisible " :

" La lectura de la obra maestra del poeta, " Los cuadernos de Nalta Laurids Brigge " - el libro de la Muerte -, ha suscitado esos tres actos ... " (1)

Lectura que no dejaba de traerle recuerdos de Maeterlinck, puesto que el autor belga fue, con el novelista danés Jacobsen, el maestro espiritual del austriaco, tal como lo dice bien J.F. Angelloz :

" La vie même de Rilke, sa pensée, ses préoccupations littéraires sont donc mêlées à celles de Maeterlinck, dont l'influence [...] fut telle qu'elle inspira plusieurs de ses oeuvres." (2)

* * *

A nivel teórico, hacía falta aclarar las relaciones entre "Azorín" y Maeterlinck. En la medida de lo posible, espero haberlo hecho.

No quiero terminar sin dejar de citar al mismo maestro alicantino en unas palabras sobre el problema de las influencias. Son opiniones totalmente acertadas, creo, porque, si perfilan su opinión sobre este problema, además corresponden exactamente a lo que ha sido Maeterlinck para él.

En " Madrid. (La generación y el ambiente del 98) ", se acercó al tema :

" Las influencias pueden ser de dos clases : por adhesión y por hostilidad. La influencia debemos aceptarla, principalmente, como un estimulante para la creación." (3)

Una declaración posterior, en " El escritor ", ahondó en el problema, considerándolo difícilmente explicable :

(1) "Azorín", " Lo Invisible (Trilogía) ", publicado en " El Teatro Moderno ", el 1 de diciembre de 1928, año IV, nº 171. En " Obras completas ", tomo IV, página 1063.

(2) J.F. Angelloz, " Rilke ", París, Mercure de France, 1952, 348 páginas, página 51.

(3) "Azorín", " Madrid. (La generación y el ambiente del 98) ", Madrid, Biblioteca Nueva, 1941, 198 páginas. En " Obras completas ", tomo VI, página 207.

" ¿Quién podrá conocer y explicar todas las influencias que obran sobre el escritor ? Influye el escritor en el escritor ; influyen las obras en las obras ; influyen las cosas ; influyen los mismos animales a quienes estimamos.

[...] ¿Y después de todo, qué importa el dejarse influir por un autor de hace tres siglos o un coetáneo nuestro ? ¿Y qué me importa que ese coetáneo sea ilustre o humilde y esté lejano o próximo ? El misterio del escritor no lo penetrará jamás nadie. El misterio de la obra no será jamás por nadie enteramente esclarecido." (1)

Pero acabó por precisar perfectamente sus conceptos, dissociando la influencia - estimulante, útil, necesaria - de la servil imitación - absolutamente negativa - :

" Las influencias literarias son complejÍsimas ; constituyen un problema que no se resolverá jamás. No confundamos la influencia con la imitación. La influencia fecunda es a modo de irradiación tenue de una obra que nos place, sobre la obra que estamos escribiendo o vamos a escribir. La obra leída será de una índole y la nuestra será de otra ; la obra leída será tal vez drama o tragedia, y la nuestra será novela ; la obra leída será ensayo y lo nuestro será poema. No importa : un efluviio magnético creará en torno de nuestra obra un cierto ambiente espiritual semejo al ambiente espiritual de la obra que hemos leído. No se podrá hablar en este caso de imitación ; ni aun los críticos más penetrativos podrán ver coincidencias en una obra y en otra. Y, sin embargo, sin una obra, la otra no existiría." (2)

Lo que me he propuesto demostrar no es sino eso.



(1) "Azorín", " El escritor (novela) ", Madrid, Espasa-Calpe, 1942, 150 páginas. En " Obras completas ", tomo VI, páginas 363-364.

(2) "Azorín", " Capricho (novela) ", obra citada. En " Obras completas ", tomo VI, página 369.

CAPITULO 10 :

MANUEL MACHADO Y MAETERLINCK

Indice :

- Página 194 : En París (1899), contactos con
Gómez Carrillo, Rubén Darfo y Amado
Nervo ; por lo tanto, con Maeterlinck.
- Página 196 : Presencia de temas e imágenes simbo-
listas en " Alma ".
- Página 200 : Conclusión.

Antes de irse a París en 1899, Manuel Machado había escrito algunas cosas de muy poco relieve, que rechazó posteriormente (1).

Pero, con su estancia en la capital francesa de 1899 a 1902, su rumbo literario iba a cambiar. Iba a conocer a Enrique Gómez Carrillo (1873-1927), periodista y escritor guatemalteco, que se había erigido en introductor de escritores españoles en el mundo literario parisino, con uso de métodos casi policíacos, que no todos apreciaban.

Gómez Carrillo fue probablemente, como lo afirma Rafael Pérez de la Dehesa, " el escritor de lengua española más amigo de Maeterlinck " (2). Por ejemplo, fue él quien acompañó a través de España al autor belga en su campaña de propaganda a favor de los Aliados en 1915 (3). Sus obras atestiguan esta amistad, desde su " Literatura extranjera. Estudios cosmopolitas " de 1895, donde, desde París, presentaba a Maeterlinck por primera vez :

" Desde el mirador ideológico de la razón práctica, el mundo en que se agitan los seres creados por Maeterlinck, aparece como la inmensa llanura de los locos, de los borrachos, de los desesperados y de los enfermos [...]

Pero cambiad de punto de vista [...] pedidle permiso a los adolescentes revolucionarios para asomarse un instante a las ventanas de sus castillos ideales. Desde allí, todas las obras de Maeterlinck parecen bellas, majestuosas, geniales." (4)

(1) Según afirmaciones de Gerardo Diego, " Manuel Machado, poeta ", Madrid, Editora Nacional, 1974, 297 páginas, página 96.

(2) Rafael Pérez de la Dehesa, " Maeterlinck, en España ", en " Cuadernos Hispanoamericanos ", Madrid, 1971, marzo, nº 255, páginas 572 a 581, página 578, nota 31.

(3) Campaña que Enrique Díez-Canedo reseñó con gran simpatía en " Maeterlinck en Madrid ", un artículo del 14 de diciembre de 1916, publicado posteriormente en " Conversaciones Literarias (1915-1920) ", Madrid, Edit. América, sin año, 280 páginas, páginas 50 a 54.

(4) Enrique Gómez Carrillo, " Literatura extranjera. Estudios cosmopolitas ", París, Librería de Garnier Hermanos, 1895, XV + 343 páginas, página 175. En el prefacio redactado por Jacinto Octavio Picón, en octubre de 1894, página 211, se decía: " Casi me atrevo a profetizar que no será comprendido Mauricio Maeterlinck. [...] a Maeterlinck no se le entenderá tan fácilmente ; su Felgas y Felisanda y Alladines y Palomides y la muerte de Tintagiles parecerán obras tan oscuras como las de algunos suecos y noruegos."

hasta " El alma encantadora de París " y " El segundo libro de crónicas " (1).

A su vez, Maeterlinck demostró su afecto por Gómez Carrillo redactando un prólogo para su libro, " Las almas que cantan " (2). El autor belga alababa al romántico, al viajero y se sorprendía de " les quatre vies de cet homme-là ".

Manuel Pachado mantuvo relación constante con el guatemalteco hasta, mucho tiempo después, ser invitado a la villa que Gómez Carrillo tenía en Niza, siendo vecinos Blasco Ibáñez, Maeterlinck y Max Régis. Manuel describió esta villa, llamada " El Virador ", como " una casita de canónigo italiano, con un jardín lleno de naranjos y una habitación amueblada con regalos de Maeterlinck y Max Régis ". (3)

En París, Manuel encontraría también a Rubén Darío y al gran amigo de éste, el poeta mejicano Amado Nervo (1870-1919), que estaba muy identificado con el simbolismo francés. Maeterlinck dejaría huella en la obra de éste, especialmente en los textos escritos a la muerte de su compañera Ana y reunidos bajo el título de " La amada inmóvil ", en 1912 (4).

Además de sus encuentros con los tres escritores mencionados, Manuel " descubrió un nuevo mundo de arte en el teatro experimental de Paul Fort y Lucien Guitry, en la serie de dibujos que diseñó Aubrey Beardsley para las obras de Oscar Wilde y en las animadas conversaciones sobre literatura en que participaba. " (5)

(1) Ya que no he encontrado estos dos libros en bibliotecas madrileñas, los cito por los datos que nos proporciona Rafael Pérez de la Huesa, artículo citado, páginas 577 y 578.

(2) La única edición que he podido encontrar (en la Biblioteca Real de Bruselas) es " Les âmes qui chantent ", París, R. Chiberre, 1922, 2da. edición, 121 páginas.

(3) Gordon Brotherston, " Manuel Pachado ", Madrid, Taurus, 1976, 156 páginas, página 54.

(4) El estudio de la relación entre Amado Nervo y Maeterlinck no entra en el ámbito de este estudio. Ha sido, por otra parte, estudiado por Georg M. Umphrey, en dos artículos : " Amado Nervo and Maeterlinck : on death and immortality ", en " Romantic Review ", XI, 1949, páginas 35 a 47 ; y " The mysticism of Amado Nervo and Maeterlinck ", en " Modern Languages Quarterly ", junio de 1949, páginas 131 a 140.

(5) Gordon Brotherston, obra citada, página 27.

Al finalizar su estancia en la capital francesa, Manuel Machado sería el autor de un volumen de poemas titulado " Alma " (1), en el que la influencia de la poesía simbolista era el elemento más valioso y más provechoso para el desarrollo de su arte. " Poesías del reino interior, realidades puramente espirituales ", como diría el mismo Manuel (2).

* * *

Gillian Gayton (3) ha estudiado la presencia de temas e imágenes simbolistas en los textos de este volumen, trazando, poema tras poema, los posibles paralelismos de cada cual. Ha subrayado, fundamentalmente, la influencia del Verlaine de " Fêtes galantes " que Manuel había traducido (4), y del discípulo de aquel, Albert Samain.

Antes ya, Dámaso Alonso había reconocido la influencia de Verlaine :

" Hay un influjo sobre todo evidente, que es el de Verlaine, porque está reconocido acá y allá por casi toda la obra de Machado : La lluvia, La buena canción, La mujer de Verlaine, Cordura ... " (5)

Pero, al margen de estas presencias indiscutibles a la vez que indiscutidas, algunas composiciones de Manuel Machado llevan similitudes con las de otros poetas, y ¿ por qué no ? con Maeterlinck. No fue el autor de obras teatrales el que interesó preferentemente a Manuel, sino más bien el poeta de " Serres chaudes " y de " Quinze chansons ". Lo que es relativamente lógico entre poetas.

(1) Primera edición en Madrid, A. Marzo, 1902, 138 páginas.

(2) En su discurso de recepción en la Real Academia Española, publicado bajo el título de " Semi-poesía y posibilidad ", en " Unos versos, un alma y una época ", de Manuel Machado y José María Pemán, Madrid, Ediciones Españolas, 1940, 166 páginas, página 79.

(3) Gillian Gayton, " Manuel Machado y los poetas simbolistas franceses ", Valencia, Editorial Bello, 1975, 219 páginas.

(4) En Madrid, 1910.

(5) Dámaso Alonso, " Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado ", en " Poetas españoles contemporáneos ", Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1952, 447 páginas, página 53.

Así, la pieza titulada " El reino interior ", con el subtítulo de " Los días sin sol " :

El lobo blanco del invierno,
el lobo blanco viene,
con los feroces ojos inyectados
en sangre helada, fijos y crueles.
¡Maldito lobo invierno, que te llevas
los viejos y los débiles !

¡Reunámonos, que todos
tengan una familia,
un libro y fuego alegre !

Y mientras fuera, el hacha
el tronco seco hiende,
que será rojo en el hogar, cerremos
la puerta y el balcón ... ¡ Dios no nos quiere !

¡Tregua ! Seamos amigos ...
la tibia paz entre nosotros reine
en torno de la lámpara, que esparce
la tranquila poesía del presente.

Y tú, mi amada, cuyos rojos labios
son ya la sola flor, dácelos ... ¡ quíereme ! ...

.....
¡ Que el lobo blanco del invierno,
el lobo blanco viene ! (1)

recuerda, según lo que afirma acertadamente - creo - Gillian
Gayton, una composición maeterlinckiana de " Serres chaudes ",
" Désirs d'hiver ". Sin que sea menester añadir glosa algu-
na, la profesora canadiense dice :

" En esta poesía se describe la nieve afuera y los
lobos en el corazón del poeta. Puede ser que los dos
temas del lobo y la mujer fuesen sugeridos por alguna
de las poesías mencionadas, pero el tono urgente y
el ritmo quebrado de " Los días sin sol " son total-
mente originales ". (2)

Otro texto, " Barbuosa negra ", ha atraído las miradas de
la crítica, pero con mayor atención puesta en su segunda parte.

(1) Cito por la edición de " Poesía (Opera omnia lyrica)",
de Manuel Bachado, Barcelona, Ediciones Jerarquía, 1960, XIX
páginas, página 9.

(2) Gillian Gayton, obra citada, página 46.

Gordon Brotherston, concretamente, subraya la resonancia de un texto de Francisco Villaespesa (1) en esta parte de una obra que es, a su vez, refundición de una composición juvenil del mismo Manuel, " Oriental ". Brotherston dice :

" Un buen ejemplo del tipo de influencia ejercida sobre Manuel Machado por Villaespesa puede encontrarse en el poema " Mariposa negra ". Aquí Villaespesa no fue tanto la fuente como el catalizador que ayudó a Machado a hacer un poema modernista a base de otro de adolescencia. Puesto que " Oriental ", que también es una balada, tiene la misma situación básica que la posterior " Mariposa negra " : una mujer esperando ansiosamente la vuelta de su amante guerrero. Machado tomó incluso una estrofa de su poema anterior y la añadió al nuevo donde, al no ser ya parte de la narración, carga la atmósfera con un presentimiento. En " Oriental ", la luna le dice a la niña que ha muerto su amante ; en " Mariposa negra ", Machado sólo hace una insinuación : la puesta de sol, " guerrero herido en el campo " y entonces la estrofa tomada de " Oriental " como conclusión :

Malhayan los servidores
que sin su señor tornaron,
los que con él se partieron
y traen sin él su caballo !

Machado muestra en este poema que había aprendido de Villaespesa cómo crear disposiciones de ánimo por medio de la sugerencia indirecta, a la manera de los simbolistas. La mariposa negra, el horrible mendigo que introduce Machado en este poema tardío como son los agüeros, como los murciélagos, lugares comunes en la poesía de Villaespesa." (2)

Pero la primera parte, con su redacción entrecortada, trae a la mente semejanzas con ciertos diálogos del teatro masterlinckiano o de canciones de " Douze chansons ". El mismo ritmo quebrado se puede encontrar, por ejemplo, en " Ma mère, n'entendez-vous rien ? " (3), con preguntas y respuestas entrecruzadas. Aunque la segunda parte de este texto hace olvidar la primera, no creo que haya que pasar ésta bajo silencio. Al contrario, su redacción parece casi más moderna, o al menos más directa.

(1) Autor en cuya obra, por otra parte, no he podido rastrear ni una sola semejanza con la de Masterlinck.

(2) Gordon Brotherston, obra citada, página 108.

(3) Número II de las " Douze chansons ", publicadas en versión original en París, Ed. Stock, 1896, sin paginación.

Andrés González-Blanco (1) ha creído oportuno señalar algún "hábito de misterio" y "una ráfaga de maeterlinckianismo" en "El jardín negro", cuyo texto transcribo a continuación:

Es noche. La inmensa
palabra es silencio ...
Hay entre los árboles
un grave misterio ...
El sonido duerme,
el color se ha muerto.
La fuente está loca,
y mudo está el eco.

¿Te acuerdas? ... En vano
quisimos saberlo ...
¡Qué raro! ¡Qué oscuro!
¡Aun críspa mis nervios,
pasando ahora mismo
tan sólo el recuerdo,
como si rozado
me hubiera un momento
el ala peluda
de horrible murciélago! ...
Ven, ¡mi amada! Inclina
tu frente en mi pecho;
cerremos los ojos;
no oigamos, calleemos ...
¡Como dos chiquillos
que tiemblan de miedo!

La luna aparece,
las nubes rompiendo ...
La luna y la estatua
se dan un gran beso.

(2)

Pero es difícil verlo y estoy plenamente de acuerdo con Gillian Gayton cuando se opone a González-Blanco:

"Todo el ambiente del poema de Machado, a pesar de la aseveración de González-Blanco de que se parece al de Maeterlinck, me parece típico de Verlaine y de su discípulo Samain, con sus jardines, árboles, fuentes, estatuas, el silencio y el misterio del follaje al anochecer." (3)

(1) Andrés González-Blanco, "Los contemporáneos (Apuntes para una historia de la literatura hispanoamericana a principios de siglo)", París, Garnier Hermanos, sin año, 237 páginas, página 114.

(2) Manuel Machado, "Poesía (Opera omnia lyrica)", edición citada, páginas 31-32.

(3) Gillian Gayton, obra citada, página 74.

Para continuar este rápido censo de posibles lecturas de Maeterlinck presentes en la obra de Manuel Machado, citará "Adelfos", otra composición de "Alma", en cuya segunda estrofa :

"Mi voluntad se ha muerto una noche de luna
en que era muy hermoso no pensar ni querer ...
Mi ideal es tenderme, sin ilusión ninguna ...
De cuando en cuando, un beso y un nombre de mujer."
(1)

la misma profesora canadiense ve un tema maeterlinckiano a la vez que de Albert Samain :

"La pérdida de la voluntad descrita en la segunda estrofa era una obsesión del fin de siglo, y es el tema principal de "Serres chaudes" de Maeterlinck, expresado en versos como este de "Graison" : "Non âme est pâle d'impuissance". La misma mezcla de desdén aristocrático y fatalismo como la de "Adelfos" se halla también en "Non âme est une Infante" de Samain, poema que tuvo influjo en Machado como en muchos contemporáneos suyos." (2)

De acuerdo. Pero este tema no es privativo del escritor belga y podría igualmente relacionarse con la temática de los escritores españoles de fin de siglo, y sin ir más lejos, los de la llamada generación del 98, entre los cuales Azorín y "La Voluntad" en el mismo 1901.

* * *

Los posibles contactos entre Manuel Machado y Maeterlinck, que Gillian Gayton ha señalado, son los únicos que se pueden descubrir en la obra del poeta español. Quizás, si pudiéramos disponer de todos los textos publicados en revistas literarias y no recogidos en obras del mismo Machado, encontraríamos algo más.

Pero tal descubrimiento no modificaría en nada la impresión de que la poesía simbolista francesa en general y algunos autores en particular (entre los cuales, Maeterlinck) fueron quienes constituyeron la piedra de toque sobre la cual Manuel Machado basó sus primeras, y, en opinión de muchos críticos, más logradas obras.

* * *

(1) Manuel Machado, "Poesía (Obras poéticas)", edición citada, párrafo 7-8.
(2) Gillian Gayton, obra citada, página 55.

CAPITULO 11 :

ANTONIO MACHADO Y MAETERLINCK.

- Página 202 : Huellas ajenas en la poesía de Antonio Machado, tanto en lo estético como en lo ideológico.
- Página 204 : Puntos de contacto con Maeterlinck.
- Página 209 : Textos en los cuales puede haber una huella maeterlinckiana.
- Página 212 : En el teatro de Antonio y Manuel, ninguna reminiscencia de Maeterlinck.
- Página 213 : Conclusión.

¡ Sagaz el crítico que sepa demostrar, claramente, las huellas de lecturas ajenas en la poesía de Antonio Machado ! Aunque sus " Complementarios " lleven ecos de muchos poetas apreciados (1), el poeta de " Soledades " no fue demasiado explícito en cuanto a sus aficiones de literatura extranjera (2) ! Nada más secreto que el arte machadiano, aun bajo apariencias de sencillez ! Como bien ha dicho Carl W. Cobb :

" In much of his poetry, Antonio Machado was a " simple " poet, with, however, all the difficulties this term implies for the critic. " (3)

Pero, ¿ qué impronta dejaron los autores modernos en la obra machadiana ? El Profesor Rafael Lapesa ha podido aclarar unos puntos de contacto entre Bécquer, Rosalía de Castro y Antonio Machado (4), concluyendo que " Machado sigue la ruta iniciada por Bécquer, pero no sitúa el misterio en el mundo sobrenatural o extranatural, sino en el interior del alma " (5), y, por otra parte, " concentra lo que Rosalía diluye " (6).

Del mismo modo, José Luis Cano apuntó semejanzas entre la rima I de Bécquer y " La espina arrancada ", nº XI de " Soledades, Galerías y otros poemas " (7), de Antonio Machado.

(1) Antonio Machado, " Los complementarios ", edición crítica por Domingo Ynduráin, Madrid, Ediciones Taurus, 1971, dos volúmenes.

(2) En cuanto a la honda huella de la literatura castellana antigua sobre don Antonio, es indiscutible, como él mismo nos lo ha advertido. Ver el texto nº LVIII de sus " Poesías ", versos 4-5 : " Entre los poetas míos
tiene Manrique un altar."

Y el nº CL (Mis poetas), verso 1 : " El primero es Gonzalo de Berceo llamado."

(3) Carl W. Cobb, " Antonio Machado ", New-York, Twayne Publishers, 1971, 188 páginas, página 9.

(4) Rafael Lapesa, " Bécquer, Rosalía y Machado ", en " Insula ", Madrid, 1954, números 100-101, página 6, tres columnas.

(5) Ibidem, página 6, columna 1.

(6) Ibidem, página 6, columna 3.

(7) José Luis Cano, " La espina arrancada (Machado y Bécquer) ", en " Clavileño ", Madrid, 1954, año V, marzo-abril, número 29, páginas 49-50.

¿Cómo no reconocer cierto aire dariano en las primeras poesías machadianas, cuando se sabe la honda admiración de don Antonio hacia el nicaragüense (1) ?

Igualmente, al hojear las " Soledades, Galerías y otros poemas ", ¿quién no siente la sensación de algo ya leído y no recuerda los primeros poemas de Juan Ramón Jiménez (2) ? La impronta del más ligero Verlaine es muy visible también, como lo han demostrado Rafael Ferreres (3) y Geoffrey Ribbans (4). Además, según afirmaciones de Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado conocía de memoria, desde joven, los textos del " Choix de poèmes " de Verlaine (5).

En un plano ya no estético sino ideológico, Antonio Sánchez-Barbudo ha perfilado posibles correspondencias entre las filosofías de Leibnitz, Karl Jaspers, Husserl, Heidegger y Bergson (6), y ulteriormente, Segundo Serrano Poncela ratificó sus conclusiones.

(1) Ver el artículo de José María Valverde, " Evolución del sentido espiritual de la obra de Antonio Machado ", en " Cuadernos Hispanoamericanos ", Madrid, 1940, números 11-12, páginas 390 a 414, página 403. Y Juan Ramón Jiménez, " El enredador enredado (respuesta concisa en letra de archivo) ", en " La corriente infinita ", Madrid, Editorial Aguilar, colección Ensayistas hispanicos, 1961, 337 páginas, páginas 134 y siguientes.

(2) Ver Ricardo Gullón, " Relaciones entre Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez ", Pisa, Universidad de Pisa, Istituto di Letteratura spagnola e ispano-americana, 1964, 89 páginas, passim.

(3) Rafael Ferreres, " Los límites del modernismo y la generación del noventa y ocho ", en " Cuadernos Hispanoamericanos ", Madrid, 1936, enero, número 73, páginas 66 a 84, páginas 72 y siguientes.

(4) Geoffrey Ribbans, " La influencia de Verlaine en Antonio Machado (con nuevos datos sobre la primera época del poeta) ", en " Cuadernos Hispanoamericanos ", Madrid, 1957, julio-agosto, números 91-92, páginas 180 a 201. Vuelto a publicar, en versión ampliada, en " Niebla y soledad. Aspectos de Unamuno y Machado ", Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1972, 332 páginas, páginas 255 a 287.

(5) Juan Ramón Jiménez declaró a Ricardo Gullón : " El Choix de poèmes de Verlaine, lo sabía yo - y lo sabía Antonio Machado - de memoria. " En " Conversaciones con Juan Ramón ", por Ricardo Gullón, Madrid, Ediciones Taurus, 1958, 204 páginas, página 94.

(6) Antonio Sánchez-Barbudo, " El pensamiento de Abel Martín y Juan de Mairéna, y su relación con la poesía de Antonio Machado ", en " Hispanic Review ", 1954, enero, número 1, volumen XXI, páginas 32 a 74 ; número 2, 1954, abril, páginas 108 a 165. Vuelto a publicar en " Estudios sobre Unamuno y Machado ", Madrid, Guadarrama, 1959, 326 páginas.

nes en cuanto a Heidegger y Bergson (1). Asimismo, Hugo Laitenberger ha recalcado la marca bergsoniana en la teoría del conocimiento sostenida por Machado (2).

De la misma manera, a continuación de Geoffrey Ribbans (3), Julio César Chaves (4) y Segundo Serrano Poncela (5), Aurora de Albornoz ha estudiado, en su tesis doctoral presentada en Salamanca en 1966, a Antonio Machado en sus aproximaciones a Miguel de Unamuno, aproximaciones fundamentalmente ideológicas (visión de España, búsqueda de Dios, concepción del cristianismo, problema de la identidad personal), llegando a la conclusión:

"Miguel de Unamuno es para Antonio Machado un "excitador". Más que influir en su obra - y al decir su obra digo su pensamiento y su sentimiento -, le plantea problemas que Machado por su cuenta ha de intentar solucionar; las soluciones no siempre coinciden con las de Unamuno; por el contrario, podríamos decir que, en general, no coinciden." (6)

Si se han podido localizar estas reminiscencias ajenas en la obra de Antonio Machado, ¿por qué no podría encontrarse también algo de Maeterlinck?

* * *

En efecto, se puede afirmar que la afición temprana de Antonio Machado hacia el teatro, bien probada por las declaraciones del veterano actor Ricardo Calvo (7), así como los artículos fir-

(1) Segundo Serrano Poncela, "Antonio Machado. Su mundo y su obra", Buenos Aires, Editorial Losada, 1954, 227 páginas, páginas 43 a 40.

(2) Hugo Laitenberger, "Antonio Machado. Sein Versuch einer Selbsterinterpretation in seinem Apokryphen Dichterphilosophen", Weisbaden, Franz Steiner Verlag, colección: Untersuchungen zur Sprach- und Literaturgeschichte der Romanischen Völker, 1972, 331 páginas, página 319.

(3) Geoffrey Ribbans, "Unamuno and Antonio Machado", en "Bulletin of Hispanic Studies", Liverpool University Press, 1957, enero, XXXIV, número 1, páginas 10 a 28.

(4) Julio César Chaves, "La admiración de Antonio Machado por Unamuno", en "Cuadernos Hispanoamericanos", Madrid, 1962, noviembre, número 155, páginas 223 a 235.

(5) Segundo Serrano Poncela, OBRA CITADA, PÁGINAS 39 A 43.

(6) Aurora de Albornoz, "La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado", Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1968, 373 páginas, página 10.

(7) Ver Gómez Alfaro, "Nuevo perfil humano de Antonio Machado (una entrevista con don Ricardo Calvo)", en "Poesía española", Madrid, 1958, mayo, número 70, páginas 1 a 5.

mados por Caballera (1), le permitieron conocer a las - a la sazón - más recientes aportaciones del teatro europeo.

Por otra parte, su contribución, en unión con su hermano Manuel (2), a la realización de un teatro en ruptura con el positivismo y el materialismo del siglo XIX - aunque ruptura no completa, ya que hace uso de fórmulas realistas -, podría deberse a las innovaciones estéticas del teatro extranjero, quizás de Maeterlinck. Las fechas tardías (1926 y años siguientes) de este teatro, respecto a la producción conocida de Maeterlinck, dejan, sin embargo, dudar de la posible relación con la obra del autor belga.

Su amistad, desde 1890, con Jacinto Benavente (3), tan conocedor del teatro europeo en general y de Maeterlinck en particular, debió de obrar en el mismo sentido de aproximación a corrientes estéticas nuevas, y ¿por qué no? al teatro maeterlinckiano.

Pero, ¿cómo verificarlo con absoluta precisión? Se puede, como ciertos críticos por lo demás cautelosos, afirmar que Machado debía de haber leído las obras de los simbolistas belgo-franceses y, por lo tanto, a nuestro autor.

Alice Jane Mc Van lo insinuó (4). Oreste Macri, ya más preciso, señalaba que Antonio Machado escribió sus primeros poemas en los tiempos de la primera madurez de Maeterlinck, y establecía comparaciones basadas sobre "lo scambio tra sogno e realtà" en las obras de ambos:

"Un dato prezioso ci sembra la figura centrale dello stesso poeta-uomo che inventa e tesse e ricrea il suo

(1) Se trata de once artículos recogidos en la revista madrileña "La Caricatura" (números 52 a 62, del 16 de julio de 1893 al 24 de septiembre de 1893), en los cuales Antonio Machado, bajo el seudónimo de "Caballera", ofrecía una cruda sátira del teatro, de las tertulias, etc... Publicados por Aurora de Albornoz, "La prehistoria de Antonio Machado", Universidad de Puerto Rico, Ediciones La Torre, 1961, 105 páginas.

(2) Ver Manuel H. Guerra, "El teatro de Manuel y Antonio Machado", Madrid, Editorial Mediterráneo, 1966, 208 páginas.

(3) El reciente y muy interesante libro de Miguel Angel Baamonde, "La vocación teatral de Antonio Machado", Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1976, 306 páginas, que afirma la paternidad de Antonio en la mayor parte de este teatro, reconoce cierta influencia de Benavente sobre él, página 266.

(4) Alice Jane Mc Van, "Antonio Machado", New-York, The Hispanic Society of America, 1959, V+249 páginas, página 22.

mondo sognato : è il vecchio burattinaio o giullare che con estro gratuito mostra il mondo come volontà e rappresentazione, per alludere a una precisa eredità romantica schopenhaueriana in un uomo della generazione del '98 quale fu Machado, esperto del teatro simbolista di Maeterlinck ; il genio artistico del '98 si diletta grandemente di tali stilizzazioni : le comedie infantili e fantastiche di Benavente, l'avventura del " teatro poetico " di Azorín, le sagome castigliane dello stesso Azorín tanto prossime alle machadiane, le siluette dei retablos di Valle-Inclán che progredirono (o regredirono) fino all'agghiacciante espressionismo degli espapentos. La singolarità di Machado sta nel rapporto continuo alla propria sostanza di uomo di pena, sì che è " perfettamente serio " il gioco tra " tierra " e " sueño ", e il contenuto del sogno si alimenta di una prodigiosa carica emotiva e reale del midollo stesso della fantasia del poeta." (1)

Ricardo Gullón, gran conocedor de cuanto toca al Modernismo, ha identificado los símbolos de la " fuente riente ", el " solitario parque ", " lento verano ", la " tarde muerta ", como símbolos modernistas, propios a la vez de Juan Ramón Jiménez y Francisco Villaespesa, añadiendo :

" Esa " tarde muerta " y esos jardines donde el pasajero sólo encuentra el rumor de la fuente, vienen del mundo un tanto brumoso de Maeterlinck y Rodenbach, de ese mundo donde seres y cosas habitan un sopor, premonición de la muerte. Todo marcha despacio e inexorablemente hacia el no ser. El agua, la fuente, es vida, contraste de la naturaleza perdurable con el hombre efímero, es confidente impasible de las penas y alegrías de éste." (2)

Declaración que corroboró J.M. Aguirre cuando, en la segunda parte de su trabajo sobre " Antonio Machado, poeta simbolista ", estudiaba los símbolos utilizados en " Soledades, Galerías y otros poemas ", declarando que el paisaje del parque machadiano es comparable a los invernaderos maeterlinckianos, pero sin su pesadumbre (3).

(1) Oreste Macrì, en su estudio introductorio a " Poesie di Antonio Machado ", Milán, Lerici Editori, 1962, 1389 páginas, página 107.

(2) Ricardo Gullón, " Direcciones del modernismo ", Madrid, Editorial Gredos, colección Campo abierto, 1963, 242 páginas, página 118.

(3) J.M. Aguirre, " Antonio Machado, poeta simbolista ", Madrid, Ediciones Taurus, 1973, 388 páginas, página 345.

El mismo J.M. Aguirre ha podido delimitar cierto número de correspondencias entre Antonio Machado y los poetas simbolistas franceses, y en casos particulares, con Maeterlinck.

Así, la distinción entre símbolo y alegoría tal como Maeterlinck la establecía para uso propio (1), se volvió a encontrar en Antonio Machado, concretamente en un texto sobre José Moreno Villa, aun si el poeta de " Soledades " empleaba otros vocablos (intuición y concepto) (2).

Ahora, la distinción entre símbolo y alegoría, por más que Maeterlinck la formule con toda claridad, al añadir :

" Je crois qu'il y a deux sortes de symboles : l'un qu'on pourrait appeler le symbole a priori ; le symbole, de propos délibéré ; il part d'abstractions et tâche de revêtir d'humanité ces abstractions. ... L'autre espèce de symbole serait plutôt inconscient, aurait lieu à l'insu du poète, souvent malgré lui." (3)

no es ningún hallazgo maeterlinckiano, sino de Mallarmé. Por otra parte, siempre según J.M. Aguirre, tanto para Maeterlinck como para Machado, " lo más íntimo era lo más universal " (4), lo que explica la admiración de ambos por el folklore en general, y su afición a la poesía popular en particular. Pero eso no significa que Maeterlinck hubiera influido en Antonio Machado, ya que - Aguirre lo reconoce - gran parte del primer Machado puede considerarse inspirado por su padre, Antonio Machado y Álvarez (" Demófilo "), autor de una " Colección de cantos flamencos " (5) y folclorista de prestigio.

En cuanto a los fines metafísicos de la poesía, ciertos paralelismos serían patentes entre Maeterlinck y Machado. Según J.M. Aguirre :

(1) En contestación a Jules Huret, en el libro de éste, " Enquête sur l'évolution littéraire ", 1901, Maeterlinck afirmaba : " Je ne crois pas que l'oeuvre puisse naître viablement du symbole ; mais le symbole naît toujours de l'oeuvre si celle-ci est viable. L'oeuvre née du symbole ne peut être qu'une allégorie." Citado por J. M. Aguirre, obra citada, página 55.

(2) J.M. Aguirre, obra citada, páginas 56-57.

(3) Citado por J.M. Aguirre, obra citada, página 56.

(4) Ibidem, página 74.

(5) Obra publicada por primera vez en Sevilla, 1881. Ha sido vuelta a publicar por Ediciones Demófilo, Madrid, colección " Llegaremos pronto a Sevilla ", 1974, 207 páginas.

" El poeta simbolista muy raramente se olvida de su lector, en quien reconoce un semejante, un hermano ; el cual no es llamado sólo a la participación de la emoción individual expresada por el poeta, sino a la de " les joies et les douleurs des sentiments éternels" (1)

lo que Maeterlinck había ratificado anteriormente en una conversación con un amigo socialista (2). Por su parte, Machado ha escrito : " Sólo lo eterno, lo que nunca dejó de ser, será otra vez revelado, y la fuente homérica volverá afluir." (3)

Pero, en este punto, será más bien influjo de la Institución Libre de Enseñanza. Antonio Machado, como su hermano Manuel, había sido alumno de la Institución (4). Sus maestros, Francisco Giner de los Ríos a la cabeza (5), debían de haberle convencido de producir un arte que propugne valores eternos. Ya el krausismo, como bien lo ha explicado Juan López Morillas, lo proclamaba :

" [...] el artista no crea, sino que actualiza - o, como dice Krause en otro lugar, hace efectivo - en el tiempo y el espacio finitos un aspecto de esa armonía preestablecida que es el Wesengliedbau. Toda obra de arte es, en suma, realización y confirmación de lo eterno." (6)

(1) J.M. Aguirre, obra citada, página 100.

(2) Ibidem, página 101.

(3) Ibidem, página 101.

(4) Ver María Dolores Gómez Molleda, " Los reformadores de la España contemporánea ", Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Historia moderna, 1966, XXXI + 522 páginas, página 283.

(5) Antonio Machado le dedicó un bello elogio en ocasión de su muerte : " A don Francisco Giner de los Ríos ", número CXXXIX de sus " Poesías ".

(6) Ver " Krausismo : estética y literatura ", selección, prólogo, estudio preliminar y notas de Juan López Morillas, Barcelona, Editorial Labor, Textos Hispánicos Modernos, 1973, 235 páginas, página 13. Cuantos han estudiado el krausismo y a los post-krausistas españoles, han abundado en este sentido. Pierre Jobit " Les éducateurs de l'Espagne contemporaine ", tomo I : " Les krausistes ", París, E. de Boccard Editeur, Bibliothèque des Hautes Etudes Hispaniques, fascículo XIX, 1936, 288 páginas, página 180, ha hablado de " cultiver le sens du Beau " como característica del krausismo. Hablando de Giner de los Ríos, Antonio Jiménez-Landi, " Don Francisco Giner de los Ríos y la Institución Libre de Enseñanza ", en " Revista Hispánica Moderna ", 1959, enero-abril, XXV, números 1-2, páginas 1 a 52, página 20, ha subrayado que su conducta estaba movida por dos ideas básicas : el bien y la belleza, y que " necesitaba que cuantos le rodeasen obedecieran a los imperativos del bien y de la belleza que le movían a él." Vicente Cacho-Viu también, en " La Institución Libre de Enseñanza "

J.M. Aguirre ha podido concluir :

" La lírica de Antonio Machado pertenece por completo a las tendencias poéticas de su tiempo, es decir, las simbolistas y modernistas." (1)

Por más que estén fundados y bien verificados por los críticos que los han detallado, estos contactos de Antonio Machado con Maeterlinck quedan sujetos a discusión, ya que, ni una sola vez en toda su obra, el poeta de " Soledades " hizo mención de Maurice Maeterlinck. Además, son contactos a nivel teórico que podrían, sin género de dudas, establecerse igualmente entre Machado y Henry de Régnier, Vielé-Griffin o Noréas. Así lo ha dejado entender J.M. Aguirre también (2).

* * *

Si presencia de Maeterlinck hay en Antonio Machado, no pasará de ser en las primeras obras, " Soledades, Galerías y otros poemas ". Es evidente, en efecto, que a partir de " Campos de Castilla ", Machado se inscribió en la órbita de la llamada generación del 98. Su enfoque de la creación literaria se apartó del subjetivismo inicial para afirmarse en un objetivismo radical (visión de España), y, más tarde, preocupaciones metafísicas y aún políticas.

Muy pocos textos encontramos en las " Soledades, Galerías y otros poemas " que nos induzcan a pensar en Maurice Maeterlinck.

Sin embargo, quiero estudiar un poema que me ha parecido siempre muy próximo al progresivo desvelo de incógnita tan característico de las primeras poesías maeterlinckianas. Se trata del texto número XII de las " Poesías " :

Amada, el aura dice
tu pura veste blanca ...
No te verán mis ojos ;
¡ mi corazón te guarda !

za. I. Orígenes y etapa universitaria (1860-1881) ", Madrid, Ediciones Rialp, 1962, 572 páginas, página 83, ha señalado la " concepción esteticista de la vida " de Francisco Giner de los Ríos.

(1) J.M. Aguirre, obra citada, página 375.

(2) Ibidem, página 186.

El viento me ha traído
 tu nombre en la mañana ;
 el eco de tus pasos
 repite la montaña ...
 No te verán mis ojos ;
 ¡ mi corazón te aguarda !

En las sombrías torres
 repican las campanas ...
 No te verán mis ojos ;
 ¡ mi corazón te aguarda !

Los golpes del martillo
 dicen la negra caja ;
 y el sitio de la fosa,
 los golpes de la azada ...
 No te verán mis ojos ;
 ¡ mi corazón te aguarda ! (1)

Como en varios poemas de las " Quinze chansons " maeterlinckianas, el tema es la muerte. Muerte de un ser querido, cuya noticia nos traen los ruidos exteriores. Pero, a diferencia de Maeterlinck, en cuyos textos la incógnita se va aclarando poco a poco - lo que crea su atmósfera peculiar -, Antonio Machado ha disipado todo equívoco desde el principio. Apenas empezada la lectura, el lector sabe lo ocurrido :

" No te verán mis ojos ;
 ¡ mi corazón te aguarda ! "

Ella ha muerto. Únicamente, en el fondo del corazón, subsiste la esperanza de volver a verla. No se trata, pues, de adivinar paulatinamente el sentido de ruidos como : aura, viento, montaña, campanas, golpes de martillo, de azada ... Al contrario, por este juego de regulares repeticiones de los dos versos arriba mencionados, Machado se obstinaba en mantenernos en pleno conocimiento de lo que ya sabíamos : ella ha muerto.

Por lo tanto, la construcción en progresión a la Maeterlinck se anula en pro de una concepción estática del poema, que creo muy característica del primer Machado (2).

(1) En su cronología de la obra machadiana, Oreste Macrí, obra citada, páginas 1337 y siguientes, situó este texto en el año 1907, lo que le coloca en las fechas de influencia maeterlinckiana.

(2) En un estudio que preparo sobre " Soledades, Galerías y otros poemas ", y que no tiene nada que ver con este trabajo, los procedimientos de condensación y ausencia de temporalidad empleados por Antonio Machado me parecen dar a sus poemas un aspecto estático muy característico.

Quizás haya otra reminiscencia de Maeterlinck en " Soledades, Galerías y otros poemas ". El símbolo del mendigo - personificación del mendigo, según J.M. Aguirre (1) -, tal como aparece en los textos número XXVI y XXXI de " Poesías ", recuerda una frase de " Le Trésor des Humbles " :

" [...] les aveugles qui avaient fait un long voyage pour venir écouter leur Dieu. Ils s'étaient assis sur les marches, et quand quelqu'un leur demandait ce qu'ils faisaient sur le parvis du sanctuaire : " Nous attendons, répondaient-ils, en secouant la tête, et Dieu n'a pas encore dit un seul mot." (2)

Pero, aun si fuese símbolo de origen maeterlinckiano (lo que se puede poner en duda, ya que la literatura nacional, y por desgracia, incluso la realidad cotidiana, ofrecían suficiente materia para no ir a buscar en literatura ajena), Antonio Machado lo usó de una manera muy peculiar. Preocupado por la unidad arquitectónica de su volumen (lo que es una característica de todos los simbolistas y también del poeta de " Soledades "), Antonio Machado ha evocado la figura del mendigo en dos poemas casi sucesivos.

En el primero (número XXVI), planteando la pregunta en un sentido muy próximo a Maeterlinck (3) :

" ¿ Pasó por vuestro lado
una ilusión velada,
de la mañana luminosa y fría
en las horas más plácidas ? ... " (4)

El otro texto (número XXXI) podría ser una especie de contestación a la pregunta anteriormente formulada, aun con inflexión algo diferente. En efecto, es un mendigo solitario - ni los mendigos en tropel del número XXVI, ni los ciegos de Maeterlinck -, y parece haber percibido lo que no captan otros :

(1) J.M. Aguirre, obra citada, páginas 342 a 344.

(2) En el capítulo XII, " La vie profonde ", de " Le Trésor des Humbles ", París, Mercure de France, 1896, 313 páginas. Cito por la edición de 1923, misma editorial, 392 páginas, página 329.

(3) En efecto, la mayor parte de los críticos asimilan a la muerte esta persona siempre fugitiva de los textos machadianos, esta mujer esquiva. Ver, por ejemplo, Segundo Serrano Poncela, obra citada, página 133 ; y Pierre Darmangeat, " L'homme et le réel dans Antonio Machado ", París, Librairie des Editions espagnoles, 1956, 73 páginas, página 18.

(4) En Antonio Machado, " Obras. Poesía y prosa ", página 75, versos 9 a 12. Según Oreste Macri, obra citada, páginas 1337 y siguientes, este texto data de 1903.

" Con las órbitas huecas de sus ojos
ha visto cómo pasan
las blancas sombras, en los claros días,
las blancas sombras de las horas santas." (1)

Aunque fuera tomado de Maeterlinck, el símbolo ha sido usado por Machado de forma personal, en dos textos que se responden e introduciendo las hermosas visiones del segundo. El creador, es bien evidente, maneja lo ajeno - si ajeno es - como material de moldear, para servir sus propios fines estéticos.

* * *

En su teatro, redactado mano a mano con su hermano Manuel (2), podríamos esperar alguna reminiscencia maeterlinckiana. Quizás, las fechas de redacción (de 1926 en adelante) eran ya muy tardías para que hubiera presencia maeterlinckiana. Una lectura atenta de las siete obras publicadas por los dos hermanos (3) no permite descubrir rasgo maeterlinckiano. Ni temas, ni personajes, ni una sola escena en su planteamiento estrictamente teatral, revelan el eco del escritor belga.

Lo único que he podido rastrear en estas siete obras es una única frase, en " Juan de Mañara ". Cuando el héroe habla a su prima Beatriz de la felicidad que sólo ella le puede proporcionar, exclama :

" ¡ Si estaba junto de mí lo que tan lejos busqué !..."
(4)

(1) En Antonio Machado, " Obras. Poesía y prosa ", página 78, versos 9 a 12. Según Oreste Macri, obra citada, ibidem, este texto data también de 1903.

(2) Dejo de lado el problema de la aportación verdadera de Antonio en este teatro. Ver Manuel H. Guerra, " El teatro de Manuel y Antonio Machado ", Madrid, Editorial Mediterráneo, 1966, 208 páginas, passim ; y, sobre todo, Miguel Angel Baamonde, obra citada, capítulo II de la primera parte, páginas 64 a 159.

(3) A las seis obras habitualmente publicadas, hay que añadir " El hombre que murió en la guerra ", que estuvo a punto de estrenarse en 1936, y no fue estrenada sino en 1941 por Manuel. Publicada en Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, colección Austral, 1947.

(4) En " Juan de Mañara ", Madrid, colección " El Teatro ", 1927. Cito por la edición de " Obras completas " de Manuel y Antonio Machado, Madrid, Editorial Plenitud, 1957, segunda edición, 1320 páginas, página 354.

Frase que evoca el pensamiento que sirve de base al mayor éxito teatral de Maeterlinck, " L'Oiseau bleu ", donde los dos niños del cuento fantástico, Tytyl y Myltyl, tras larga e infructuosa búsqueda del pájaro azul de la felicidad, se daban cuenta que el viejo mirlo enjaulado en su casa era la verdadera ave tan ansiada.

La frase ofrece semejanzas, pero dentro de un argumento totalmente distinto. Si la frase da su sentido definitivo a la obra de Maeterlinck, en los Machado, no es más que detalle en el conjunto argumental.

Es evidente que eran teatros distintos. En frente del simbolismo de Maeterlinck, atemporal, fuera de toda realidad histórica, los Machado crean un teatro con ciertos rasgos simbolistas (1), pero hondamente radicado en la realidad y tradición españolas.

* * *

A falta de datos estrictamente comprobables, me he limitado a esbozar algunos posibles paralelismos entre Antonio Machado y Maurice Maeterlinck.

Ha quedado patente que el artista original, dueño de sus medios de expresión, nunca se somete servilmente a formas externas a él, por más afamadas y artísticamente eficaces que sean.

* * *
* * *
* * *

(1) Antonio Machado, en una carta a " Guiomar " (cuyo anonimato, por otra parte, parece haber sido descubierto por la crítica interesada por estos descubrimientos), publicada por Concha Espina en " De Antonio Machado a su grande y secreto amor ", Madrid, Llibsa, sin fecha, 185 páginas, página 56, decía :

" [...] planeamos una comedia con las máscaras esenciales del flamenco : una cantadora, un guitarrista, un viejo sensual y un joven enamorado. Y hubieramos hecho una comedia realista, huyendo siempre del andalucismo de pandereta y muy semejante a la realizada, salvo una nota, la idealidad de Lola. Escrito estaba ya gran parte del primer acto antes de conocerte. El propósito de sublimar a la Lola es cosa mía. Se me ocurrió a mí pensando en mi diosa y se exponía en la primera escena del segundo que te leí un día en nuestro rincón. A ti se debe, pues, toda la parte trascendente e ideal de la obra. Por que yo no hubiera pensado jamás santificar a una cantadora."

CAPITULO 12 :

GABRIEL MIRO Y MAETERLINCK.

- Página 215 : Planteamiento del problema.
Interés hacia los ensayos filosófico-
religiosos de Maeterlinck.
Poco interés hacia el teatro.
- Página 218 : Menciones de Maeterlinck en obras de
Gabriel Miró.
- Página 221 : Empleo irónico de Maeterlinck por Ga-
briel Miró.
- Página 226 : Otras relaciones con Maeterlinck.
- Página 229 : Estas concordancias no afectan a la
libertad creadora de Gabriel Miró. Con-
clusiones.

Al leerlo, Gabriel Miró me ha parecido siempre un escritor muy próximo a Maeterlinck, de la misma manera que Juan Ramón Jiménez y "Azorín". Existe entre ellos una especie de fraternidad espiritual que procuraré aclarar.

¿ Será cierta manera de extraer, de lo cotidiano y aparentemente más banal, las hondas esencias dramáticas ?

¿ Cierta consonancia con el capítulo IX de " El tesoro de los humildes ", titulado " El trágico cotidiano ", donde Maeterlinck afirmaba :

" Hay un trágico cotidiano, que es mucho más real, mucho más profundo y mucho más conforme con nuestro ser verdadero que el trágico de las grandes aventuras. [...] Trataríase más bien de hacer ver lo que hay de sorprendente en el sólo hecho de vivir. Trataríase más bien de hacer ver la existencia de un alma en sí misma, en mitad de una inmensidad que nunca se halla inactiva. Trataríase más bien de hacer oír por encima de los diálogos ordinarios de la razón y de los sentimientos, el diálogo más solemne e ininterrumpido del ser y de su destino."

(1)

Sin embargo, creo que la sensibilidad al drama subyacente a toda apariencia es característica de todo artista de valor, y más aún a finales del siglo, cuando realismo y naturalismo daban paso al idealismo de los nuevos literatos. Recordemos, como ejemplos, el libro de Maeterlinck que acabo de citar, o también, en plan algo distinto, el concepto de intra-historia tan querido a Unamuno (2).

¿ Será cierta forma de sugerir, en descripciones de minucioso realismo, todo un trasfondo de emociones y sentimientos

(1) " El tesoro de los humildes ", en la traducción de Eusebio Heras, Valencia, F. Sempere, sin año, 197 páginas, páginas 115-116.

(2) Vid. Miguel de Unamuno, " La tradición eterna ", primer capítulo de " En torno al casticismo ", passim, publicado aisladamente en " La España Moderna ", 1895, febrero, nº 74, y publicado en libro en Madrid, 1902.

tos ? Richard López Landeira ha descrito bien, relacionándolo con Mallarmé, ese :

" [...] elegir palabras que, además de ser precisas, no denominen, sino que aludan, sugieran o evoquen el objeto al cual se refieren, pues como descubre Mallarmé : " Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le suggérer, voilà le rêve ". Miró mismo, en el trigésimo primer capítulo del " Libro de Sigüenza ", nos revela su predilección por el sugerir y la insinuación al apuntar : " Hay un balcón entreabierto. Un balcón abierto del todo quizá fuese una llaneza demasiado vulgar ... " (1)

¿ Será lo que Adolfo Lizón llamaba el " realismo metafísico a la Maeterlinck " [sic] (2), calificando así una cierta manera de equilibrar el " placer de los sentidos y la paz del alma " ?

¿ Será su apartamiento de la vulgaridad circundante, que hay que relacionar, por contraste, con un sentimiento hondamente religioso, franciscano, de la vida, que le hacía descubrir, en el ser más humilde, la presencia divina ?

Sea cual fuere la impresión que induce a afirmar esta hermandad espiritual entre Miró y Maeterlinck, el rigor obliga a precisarla. Por lo tanto, verifiquemos las referencias que el autor alicantino hizo al simbolista belga.

Vicente Ramos afirma que Miró citó cinco veces a Maeterlinck. Es casi exacto. (3). Olvida una mención publicada en un artículo de la revista de los Gómez de la Serna, " Pro-

(1) Richard López Landeira, " Gabriel Miró : trilogía de Sigüenza ", University of North Carolina, Department of Romance Languages, 1972, 157 páginas, página 24.

(2) Adolfo Lizón, " Gabriel Miró y los de su tiempo ", Madrid, Imprenta Viuda Galo Sáez, 1944, 151 páginas, página 147.

(3) Vicente Ramos, " El mundo de Gabriel Miró ", Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1964, 478 páginas, página 27.

meteo ".

Vamos a descubrir que Miró prefería los ensayos filosófico-religiosos del autor belga a su teatro de impronta simbolista.

Se puede fácilmente explicar tal hecho por las sencillas fechas : habiendo nacido en 1879, Miró debió de conocer menos el teatro maeterlinckiano, ya publicado e interpretado desde 1896, que una obra como " El tesoro de los humildes ", publicada en Valencia cuando tenía 24 años (1).

Hay que añadir que Gabriel Miró sentía poca atracción hacia la creación teatral. Como lo dijo en una entrevista al diario " ABC " el 16 de junio de 1927 :

" No he sentido nunca el mandato, la invitación interior de hacer nada de teatro." (2)

Las dificultades, mayores para él, eran tres : 1º) en el teatro, hay que concebir la obra antes de escribirla, y Miró no la veía sino a medida que la escribía ; 2º) el hombre de teatro debe ser capaz de pensar en sus criaturas independientemente de la creación misma, lo que Miró no podía nunca hacer ; 3º) el hombre de teatro debe estar pendiente del público, cuando el novelista piensa en un lector, no más, que puede ser él mismo.

Aunque Miró afirme lo contrario (3), esta poca atracción no le impidió hacer algo en teatro : una versión dialogada de su cuento " Corpus ", para el que su amigo Oscar Esplá compuso la música (4), y un pequeño auto sacramental, " La cieguita de Betlém ", para el que escribió la música su amigo Enrique Granados y cuya representación corrió a cargo

(1) En la traducción de Eusebio Heras ya citada. Aunque sin fecha, debe ser de 1903, ya que le precede, en la colección " Los satíricos latinos ", de German Salinas, publicado en 1903.

(2) Encuesta " ¿ Por qué no escribe usted para el teatro ? ", publicada el 16 de junio de 1927 en " ABC ".

(3) " Nunca escribí un verso ni una comedia ", escribió en una autobiografía de marzo de 1927, publicada en el volumen I de la edición conmemorativa de sus " Obras completas ", 1932, XIX + 288 páginas, página XI.

(4) Oscar Esplá, " Evocación de Gabriel Miró ", Alicante, Publicaciones de la Caja de Ahorros del Suroeste de España, 1961, 26 páginas, página 25.

de los niños de ambos, en la Navidad del año 1915 (1).

Y en la misma entrevista del 16 de junio de 1927, Miró añadía :

" Claro está que yo no quiero decir que no escribiré nunca teatro, porque eso sería confinar también nuestra curiosidad, cerrar nuestra vida a lo inesperado. Ahora bien, como nos gustan las improvisaciones, si algún día yo me sorprendiese escribiendo una comedia, o drama, o intentando escribirla, yo creo que me investigaría a mí mismo hasta dar con el hallazgo de una voluntad antigua y dormida, que me justificase a mí mismo."

* * *

" Del vivir " contiene un capítulo en el cual Sigüenza visita un pueblo donde la gente discute la construcción de un lazareto. Solo en medio de la plática acalorada de la gente, el alcalde permanece silencioso. Y Sigüenza - o sea Gabriel Miró - añade :

" ¿ Habrá leído a Maeterlinck ? No, no lo ha leído ; y esta pregunta es poco seria, casi indigna de Sigüenza." (2)

Este silencio del alcalde parece, a Sigüenza, un rasgo maeterlinckiano. Y su seguido arrepentimiento se me antoja ironía del autor. Miró se burlaba así de los personajes silenciosos hasta el mutismo, a la manera de los de Maeterlinck.

Don Ignacio, el sacerdote de la novela " El hijo santo " (3), recuerda con dolor a un niño muerto, con

" [...] su frente sellada por el Misterio y la Muerte como los niños predestinados del libro de

(1) Vid. el prólogo de Augusto Pi Suñer al volumen IV de la edición conmemorativa de las " Obras completas ", 1933, XV + 267 páginas, página IX. Y Richard López Landeira, obra citada, página 17.

(2) " Del vivir (Apuntes de parajes leprosos) ", Alicante; Impresor Luis Esplá, 1904, 212 páginas. En " Obras completas ", página 59.

(3) Publicada en la serie " Los Contemporáneos ", Madrid, 1903, 11 de junio, nº 24, sin numerar página. No fue incluida en las " Obras completas ".

Maeterlinck ! "

Alusión clara a "Los prevenidos ", tercer capítulo de " El tesoro de los humildes ". Allí, Maeterlinck evocaba el extraño don adivinatorio de ciertos niños sobre los cuales pesa un acontecimiento grave.

La noche de amor de Félix y Beatriz, en " Las cerezas del cementerio ", conclufa por las líneas siguientes :

" Salieron, y se besaron castamente delante de toda la tierra y de todo el cielo, y delante del Angel que se desvaneció entre la niebla y la luna ...

Las palabras de Maeterlinck resonaron en sus corazones :

" Y si mirasteis las estrellas al abrazar a vuestra amada, no la abrazaréis de igual modo que si hubieseis mirado las paredes de vuestro aposento." (1)

Frase que Miró ha intercalado para ilustrar - ¿ cuál es la verdadera utilidad de esta ilustración ? - el abrazo de los amantes (2).

En " Cordialismo ", texto de los años 1908 (3), Gabriel Miró glosaba la situación obrera, las reivindicaciones de los trabajadores, deplorando la excesiva importancia concedida a la razón en todos esos asuntos y el consiguiente abandono de los valores del corazón. Al aconsejar al obrero ansioso de cambios, le recordaba la necesidad de cambiar también y primordialmente en su vida familiar, tratando a esposa e hijos con la mayor equidad. Y añadía :

(1) " Las cerezas del cementerio ", novela escrita en 1909 y publicada en Barcelona, Editorial Doménech, 1910, 303 páginas. En " Obras completas ", página 343.

(2) No he encontrado esta frase en Maeterlinck. ¿ Será la versión mironiana de un texto que figuraba en " La Sagesse et la Destinée " (París, Fasquelle, 1898), traducido por Gregorio Martínez Sierra, " La sabiduría y el destino ", Madrid, Renacimiento, sin fecha, 300 páginas, páginas 231-232 : " Así, podemos decir que nuestro destino se encuentra harto más realmente en el modo con que somos capaces de mirar una noche el cielo y sus estrellas indiferentes, los hombres que nos rodean, la mujer que nos ama y los mil pensamientos que en nosotros se agitan, que en el accidente que nos arranca nuestro amor, nos prepara una entrada triunfal ó nos eleva a un trono!

(3) Texto que su hija Clemencia volvió a publicar en " Glosas de Sigüenza ", Buenos Aires, Espasa-Calpe argentina, 1952, 148 páginas, situándolo entre 1908 y 1910.

" No basta poseer una verdad ; es necesario que la verdad nos posea ", ha escrito Maeterlinck. " (1)

En los mismos años, en el artículo de " Prometeo " ya mencionado, Miró comentaba una conferencia pronunciada en Alicante por don Rafael Altamira (1866-1951), notable crítico, profesor de la Institución Libre de Enseñanza, catedrático de la Universidad de Oviedo y nativo de la ciudad levantina. Evocando la bondad de Altamira, en el sentido en que Antonio Machado se calificaba " bueno ", Miró citaba sus innovaciones a favor de las clases humildes en Oviedo : cursos nocturnos, bibliotecas escolares, escuelas al aire libre ... Y resumía así la conferencia del profesor ovetense :

" El maestro ha sido el ansiosamente escuchado, porque en él se realiza la frase de Maeterlinck : " No basta poseer la verdad ; es necesario que la verdad nos posea. " Y Altamira está enteramente poseído de la santa verdad del saber y del amor. " (2)

Así volvía bajo su pluma la misma frase maeterlinckiana, que manifestamente le había agradado.

En 1927, en una nueva edición del " Libro de Sigüenza ", al pie de una página del relato " Razón y virtudes de muertos ", añadió una nota que no había figurado en la primera edición de 1917 (3). La nota consistía en una cita de Maeterlinck, en francés, sacada del capítulo " Les Destinées ", de " La vida de los termitas ". Héla aquí :

" Ahora Maeterlinck nos dice de ese sentimiento de sí mismo, de esa conciencia, de esa unidad : " Voi-

(1) En " Glosas de Sigüenza ", obra citada, página 17. De la misma manera, esta frase no figura en Maeterlinck, sino algo parecido : " No basta descubrir una verdad nueva en el mundo de las ideas ó de los hechos. Una verdad no está viva para nosotros sino el momento en que ha modificado, purificado ó dulcificado algo en nuestra alma. " En " La sabiduría y el destino ", obra citada, página 125. Creo, como bien ha dicho Ricardo Baeza en el prólogo al volumen V de las " Obras completas ", edición conmemorativa, 1935, XXX + 261 páginas, página XII, que Miró citaba de memoria, sin notas, y por lo tanto, muy libremente.

(2) Gabriel Miró, " Altamira en su huerto provinciano ", en " Prometeo ", Madrid, 1910, nº 15, páginas 14-18, página 17.

(3) Primera edición en Barcelona, Editorial Doménech, 1917. La segunda fue el volumen VI de las " Obras completas ", publicado en Madrid, Biblioteca Nueva, 1927, 271 páginas.

là, sans doute, sous le nom d'absorption en Dieu, le dernier secret, le grand secret des grandes religions celui qu'aucune n'a avoué, de peur de jeter au désespoir l'homme qui ne comprendrait pas que garder telle quelle sa conscience actuelle jusqu'à la fin des fins de tous les mondes, serait le plus impitoyable de tous les châtiments." (1)

Como acabamos de ver, Miró ha usado seis veces a Maeterlinck para ilustrar sus propios textos, y de una forma casi siempre gratuita, si no fuera de propósito.

En obras novelescas, este proceder sorprende y merecería sin duda un estudio más extenso, abarcando a otros autores. El hecho, por ejemplo, de que Miró haya añadido una cita maeterlinckiana a una edición posterior de su " Libro de Sigüenza ", da mucho que pensar.

La crítica unánime ha subrayado las cualidades estéticas de Miró, pero ¿ qué le ha llevado a operar estas inclusiones maeterlinckianas en sus obras ? Podría ser que Miró, por el respaldo de tal autoridad, pretendiera una labor de implicaciones filosófico-morales, muy semejante a la de los escritores franceses que leía asiduamente, entre los cuales, Maeterlinck.

Carlos Sánchez Gimeno ha, por otra parte, observado que " la afición de Miró por los moralistas y escritores filosóficos es igualmente observable en las citas extranjeras." (2)

De todas formas, desde el ángulo estético, esas introducciones de textos maeterlinckianos me parecen un lujo inútil.

Pero Miró empleó también las lecturas de Maeterlinck de una forma más pintoresca que merece atención detenida.

* * *

Como es sabido, hay en toda su obra, a dosis sabiamente medidas, un gran fondo de ironía.

Augusto Pí Suñer lo evocaba así :

" Escéptico, amablemente escéptico, por tu inteligencia y por las enseñanzas de la vida - para ti no

(1) En " Obras completas ", página 642, nota al pie de la página.

(2) Carlos Sánchez Gimeno, " Gabriel Miró y su obra ", Valencia, Ediciones Castalia, 1960, 206 páginas, página 92.

siempre fácil - buscabas defenderte por la reacción que es la ironía, esta leve y buena ironía de tus obras mejores." (1)

Oscar Esplá, el músico alicantino y gran amigo de Gabriel Miró, ha hablado de " la incisiva ironía a la que era propenso " (2), así como Jorge Guillén, otro amigo de Miró, que ha mencionado como nota más destacada de su personalidad " su habitual sorna " (3). El mismo poeta ha insistido sobre el sutil equilibrio, realizado por una palabra irónica - científica, por ejemplo - colocada en el momento idóneo y haciendo función de contrapeso, en textos de Miró amenazados por un exceso de exuberancia lírica (4). Añadía, a pocas líneas de distancia:

" Vida actual significa vida social : en sus crisis drama, a diario comedia. Es indispensable poner a la vista el factor irónico, quizá tan importante o casi tan importante como el lírico." (5)

La nota de ironía aflora en un cuento publicado en " Corpus y otros cuentos " (6) y titulado " Los amigos, los amantes y la muerte ". El largo título, ya de por sí, suena burlesco, y nos recuerda otro relato, regocijante pero de final amargo, " Sigüenza, los peluqueros y la muerte " del " Libro de Sigüenza ".

Un paralítico, a punto de morir, recibe la visita de sus amigos. En el aire, hay presagios de muerte. Transcribamos unas líneas :

" Los amigos se despiden del tullido. Pero de súbito suenan recios golpes en la puerta. El perro se alza latiendo fieramente, erizado, tremante la doble sierra de sus quijadas terribles.

(1) Augusto Pi Suñer, en el prólogo ya citado, página XV.

(2) Oscar Esplá, " Evocación de Gabriel Miró ", conferencia citada, página 15.

(3) Jorge Guillén, " En torno a Gabriel Miró. - Breve epistolario ", Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia, 1970, 151 páginas, página 90.

(4) Jorge Guillén, " Lenguaje suficiente, Gabriel Miró ", en " Lenguaje y poesía. Algunos casos españoles. ", Madrid, Revista de Occidente, 1962, 269 páginas, página 203.

(5) Ibidem, página 222.

(6) La primera edición, " Del vivir, Corpus y otros cuentos " data de 1927 y constituye el volumen I de las " Obras completas ", Madrid, Biblioteca Nueva, 271 páginas.

La puerta se abre, y en el fondo de blancura del plenilunio se destaca un hombre que lleva sobre sus espaldas dobladas un féretro negro.

En el huerto, el ave real gruñe angustiada, enloquecida. La doncella se ampara en el pecho del novio ; rechinan los dientes del paralítico ; retroceden, sobrecogidos, los amigos, y el perro se abalanza sobre el hombre espantoso y el ataúd vacila y cae retumbando. Dañan sus golpes como si dentro de las tablas se rompiera un cadáver.

- ¿Es aquí donde vive el señor extranjero que ha muerto ? - dice desde la calle una voz.

Y nadie le contesta.

Después, el registrador murmura :

- Aquí no debe ser ; no es, ¿ verdad ?

El funerario arrastra la caja y desaparece. Y entonces los amigos se esfuerzan por reír, y estalla un coro de risas contrahechas, metálicas y lugubres

- ¡ Han oído ! ¿ Si vive aquí el que ha muerto ? - prorrumpe el doctor." (1)

Todo este despliegue de premoniciones a la Maeterlinck recuerda las primeras obras de su teatro ; pero, ¿ quién no ve, en este fracaso de la gestión del sepulturero, un fino contrapunto irónico ? Probablemente basado en " La estrella ", décimo capítulo de " El tesoro de los humildes ", donde Maeterlinck escribía :

" [...] sabemos [...] que los muertos no mueren. Sabemos actualmente que se encuentran, no en torno de nuestras iglesias, sino en todas nuestras casas, en nuestras costumbres todas. Que ni un gesto, ni un pensamiento, ni un pecado, ni una lágrima, ni un átomo de la conciencia adquirida, se pierde en las profundidades de la tierra ; y que al más insignificante de nuestros actos, nuestros antecesores se levantan, no en sus tumbas, en las que no se mueven, sino en el fondo de nosotros mismos, donde viven siempre." (2)

Aserción que, a su vez, los dos amantes del relato afirman y tratan de hacer compartir al moribundo :

(1) El cuento solo fue publicado en Barcelona, Antonio López, colección Diamante, tomo 120, sin año. Según los datos proporcionados por las " Obras completas " que uso, fue redactado en 1900. En " Obras completas ", página 75.

(2) " El tesoro de los humildes ", en la traducción de Eusebio Heras ya citada, página 143.

" - ¡No hay muerte ! Mira la noche, mira los mundos;
¡qué les importan los féretros ni las lágrimas !
Todo sigue. Mira la vida, bella ahora en sus tristezas de nieblas y silencio ; bella mañana en su sol, y hasta en el gusano que se deleita con el jugo de una hierba pisada. Si los hombres lo amasen todo y ennoblecieran la vida, quitarían la idea de la muerte ; ¡ nunca hay muerte ! ¡ La alegría prende en las almas cuando se sienten amadas, y aman y son eternas ...

La gran luna vierte su luz sobre toda la amada. Está inmóvil, rígida ; tiene las manos cruzadas ; mira al padre y los ojos de la doncella parecen cerrados ; su palidez es tan intensa que adelgaza sus mejillas ...

Y el amante, transfigurado, la descansa en su pecho. Ella sonríe y le muestra al enfermo, que ya le atiende dichoso.

- ¡Oh, hijos, no hay muerte ! " (1).

En " Las cerezas del cementerio " (2), encontramos otro texto que reproduce el mismo motivo de la muerte equivocada. En el pueblo, se habla de una persona muerta por la mordedura de una serpiente. En realidad, se verifica finalmente que la serpiente no mordió a ningún ser humano ; es una " oveja " la que murió, una oveja.

Sin ser claramente irónico, este texto lleva - creo - el mismo toque de sutil ironía percibido en el anterior, aunque también podría interpretarse de forma grave. En efecto, en estas páginas, flotan preguntas del tipo : ¿ qué impulsa al hombre a ver la muerte por todas partes ? ; ¿ por qué le gusta tanto oír de la muerte ajena ? ; ¿ por qué es el hombre tan cruel ? La ironía de Miró siempre lindaba con una ambigua gravedad.

(1) En " Obras completas ", página 76.

(2) Primera edición en Barcelona, 1910, ya citada. En " Obras completas ", página 415.

En " Niño y grande " (1), novela que detalla los sentimientos amorosos del narrador hacia varias mujeres, se nos cuenta de otro enfermo a punto de morir. En el mismo momento en que el narrador logra obtener un beso de doña Francisca, la mujer que ama, el vecino moribundo se muere. Es un rasgo irónico. Sin duda alguna, hay aquí uno de esos efectos de equilibrio típicos de Miró, en el cual podemos ver una burla de las premoniciones de la muerte al gusto maeterlinckiano.

Por parte de Miró, puede sorprender esta ironía a costa de un Maeterlinck o de cualquier otro escritor. Pero la verdad es que, varias veces, Miró se permitió este pequeño lujo, como lo muestra el ejemplo siguiente.

Leamos el divertido relato del " Libro de Sigüenza ", titulado " Una noche (en Cristianía) " (2).

Un barco noruego ha atracado en el puerto, mientras Sigüenza, con fines terapéuticos, anda por los muelles. Contemplando la nave que llega de Cristianía, Sigüenza se pierde en imaginaciones fantásticas. El nombre del barco, " Dagphin", le lleva a deliciosas quimeras, aun si, en vez del esperado " delfín ", esta palabra no significa más que " buen día " en noruego. Los marineros se le antojan seres extraordinarios, ideales como las mujeres de otros relatos mironianos que los protagonistas masculinos adornan de todas las virtudes.

" [...] aquellas gentes proseguían fumando ; algunos de ellos silbaban ; otros cantaban dulcemente.

(1) Gabriel Miró, " Niño y grande ", Madrid, Editorial Ateneo, 1922, 202 páginas. Aunque publicada en 1922, esta novela fue acabada en 1909. En " Obras completas ", páginas 456 y siguientes.

(2) Gabriel Miró, " Libro de Sigüenza ", obra citada.

{ De seguro que sería música de Grieg ! " (1)

La comida que, al día siguiente, el capitán le sirve, por más desabrida que sea, casi le parece rico manjar, con tal de recordar que Ibsen probablemente comía lo mismo :

" Les sirvieron unas escudillas de sopa de pescado con azúcar. No les gustó, pero ; qué importaba !
¡ Esa misma sopa habría comido Ibsen en el aposento de su farmacia ! " (2)

Pese a su magnitud, estos seres fenomenales acaban peleándose por un vaso de vino, vino con el cual el capitán agasajaba a Sigfrenza que, sin embargo, no abandona los sueños irreales :

" Al salir , tropezaron con tres hombres tendidos, atados como esos a recias argollas ; las cuerdas se enroscaban tirantemente por todo el cuerpo ; eran condenados de un infierno mitológico, que aullaban y se retorcían gimiendo bajo el abrazo y la devoración de serpientes horribles. La luna, ya pálida y alta, vestía de una misteriosa blancura la proa del buque ; las letras parecían labradas en hielo de los glaciares de la patria ... " (3)

Es evidente que Miró miraba con sonrisa burlona a quienes adoraban ciegamente el nombre en boga. La burla recayó sobre Grieg e Ibsen. ¿ Por qué no podría ser, otras veces, sobre Maeterlinck, y aún más, sobre sus fanáticos admiradores?

Pero a eso no se limita la presencia de Maeterlinck en Miró.

La crítica, por la voz de R.-J. Vidal y de Jacqueline Van Praag-Chantraine, ha señalado ciertas semejanzas entre personajes, sobre todos femeninos, de ambos.

R.-J. Vidal, al hablar de los héroes de " Las cerezas

(1) En " Obras completas ", página 596.

(2) Ibidem, página 597.

(3) Ibidem, páginas 597-598.

del cementerio ", comparándolos y diferenciándolos de las creaciones maeterlinckianas, ha podido escribir :

" Mais sur ces héros plane une fatalité impitoyable. L'on dirait de ces personnages des premières pièces de Maeterlinck, l'Intruse, les Aveugles, que Miró avait peut-être lus, dominés par cette force mystérieuse qui les ballotte entre l'amour et la mort, et contre laquelle tous leurs efforts se brisent. Mais les personnages de Miró, toujours s'analysant, voient plus clair en eux-mêmes que ceux de Maeterlinck, comme perdus en un rêve." (1)

Por otra parte, analizando " La novela de mi amigo "

(2), Jacqueline Van Praag-Chantraine ha descrito así a los protagonistas de esta obra :

" L'amour que Federico voue aux êtres de son entourage se solde toujours par un échec ; deux petites filles frêles, pâles et inconscientes, impalpables, comme les héroïnes de Maeterlinck, captent sa tendresse de frère, puis de père ... " (2)

Pero esas similitudes entre los personajes de ambos escritores quizás no reflejen más que una tendencia general en esas fechas, y pueden ser puro fruto de la época. Por lo tanto, sobre tales indicios al menos, no hay que atreverse a afirmar la huella maeterlinckiana en Miró.

Más bien, es preferible dejar patente que se nos ofrece aquí otra faceta de la fraternidad espiritual entre ambos, tal como la misma Jacqueline Van Praag-Chantraine lo subraya al analizar otro texto de " Las cerezas del cementerio " :

" Voici comment l'auteur, sous l'emprise plus ou moins consciente de Pelléas et Mélisande, décrit le premier regard que les amants échangent, grâce à la complicité de l'eau-amie :

" Sourire. Y no se atrevieron a mirarse para hablarse ; y padecían en el silencio ; y para no confesarse la turbación de sus almas, se asomaron

(1) R.-J. Vidal, prólogo a su traducción de " Les cerises du cimetière ", París, F. Sorlot, colección " Les maîtres étrangers ", 1944, 263 páginas, página 13.

(2) Jacqueline Van Praag-Chantraine, " Gabriel Miró ou le visage du Levant, terre d'Espagne ", París, Nizet, 1959, 463 páginas, página 177.

a la cisterna. Estaba el agua somera, clara, inmóvil, llena de júbilo del cielo, y de las parras. Apareció copiada la rubia cabeza de Félix, y luego dobla Beatriz asomada a sus hombros. Y ¡ oh prodigiosa visión del limpio, fresco y deleitoso espejo ! Beatriz se veía pálida y amañada como su hija ; y la mirada que antes no osaron darse, la recibieron entrambos tan fuerte y seguida dentro de la guardada agua, que creyeron rizado y roto el natural espejo, y fueron ellos los que se habían conmovido apasionadamente." (1)

A mi parecer, hay otros personajes de Miró semejantes a los de Maeterlinck.

Por ejemplo, Clara, en " La mujer de Ojeda " (2), es de la misma familia que las heroínas del autor belga. Huérfana, siempre sola, tiene la misma fragilidad en medio de un ambiente hostil creado por la vulgaridad de su marido. He aquí la descripción que, de ella, hace el autor :

" Y su alma, impresionable, ansiosa de caricias, de amor, de expansiones, de alegría, buscó y halló en la música un inmenso consuelo, y tuvo por invisible Ser, que la acariciaba dulcemente con sus notas tímidas y la conmovía profundamente con sus torrentes de armonía fiera, pero sublime." (3)

El final de la novela, " ensayo de novela " como la calificaba Gabriel Miró, recuerda los sacrificios de otras heroínas maeterlinckianas. Clara, pretendida por dos hombres, el escritor Carlos Osorio y su brillante amigo Andrés, se niega a ambos, evitando así la ruptura entre los dos amigos.

Admitiendo que Clara fuese una heroína a la Maeterlinck, Miró no quedaría menos dueño de su creación y de sus personajes. En efecto, la novela siguiente, " Hilván de escenas " (4), nos ofrece heroínas radicalmente opuestas a la

(1) Jacqueline Van Praag-Chantraine, obra citada, página 201.

(2) Gabriel Miró, " La mujer de Ojeda (ensayo de novela) ", Alicante, Imprenta de Juan José Carratalá, 1901, 304 páginas. No incluida en las " Obras completas ".

(3) Ibidem, página 228.

(4) Gabriel Miró, " Hilván de escenas ", Alicante, Imprenta de Luis Esplá, 1903, 249 páginas. No incluida en las " Obras completas ".

anterior. Así Carmen, interesada, arrivista, que desprecia la nobleza de sentimientos y acaba por casarse con un banquero, senador por añadidura, mientras sigue viviendo con su amante.

* *

En realidad, por más que busquemos, podemos afirmar concordancias entre Miró y Maeterlinck, coincidencias, pero sin llegar a concederles mayor importancia. En efecto, hay que reconocer que, siempre dueño de sus medios artísticos, Miró no se ha dejado llevar por la imitación ni ha inflexionado su quehacer literario en ninguna dirección por instigación ajena. Todo lo que se puede relacionar con Maeterlinck, por ejemplo, está perfectamente integrado en un marco estrictamente mironiano. Los aspectos maeterlinckianos son piezas más del material empleado por el arte de Miró y su función depende plenamente de la voluntad del artista alicantino.

Por esa razón, la frase de R.-J. Vidal, negando la influencia de la literatura francesa en Gabriel Miró, es más que justificada :

" Miró reste Miró." (1)

En esta línea, podemos subrayar otras concordancias que no pasan de ser accidentales y no afectan la libertad creadora de Gabriel Miró.

Anteriormente, hablaba de premoniciones relatadas de modo irónico. Pese a eso, de vez en cuando, aparecen textos que no llevan esa nota burlona.

Así, el relato de " Las hermanas ", publicado en " Corpus y otros cuentos " (2), pone en escena a dos hermanas que cuentan la historia de los muertos de la familia. Mencionan a un tal Koff, ruso, y lo describen en tonos quizás maeterlinckianos, como un extraño personaje :

(1) R.-J. Vidal, " Gabriel Miró. Le style. Les moyens d'expression ", Burdeos, Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes Hispaniques, fascículo XXXIII, 1964, 231 páginas, página 26. Aunque publicada en 1964, la obra es de 1934.

(2) Gabriel Miró, " Del vivir, Corpus y otros cuentos ", obra citada.

" ¿ Y te acuerdas de una tarde que voló un cuervo, muy despacio, encima de nosotras ? Koff le ahuyentó con su bastón y con piedras ... " ¿ Lo habeis visto ? ", nos dijo temblando. Yo oigo siempre un chirrido de alas viejas de otro cuervo más grande, más negro ; sus alas son enormes y hacen noche en la mañana. ¡ Oh el pobre Koff ! " (1)

En otro relato, " El reloj ", redactado en 1908 y publicado en " Corpus y otros cuentos ", los objetos hablan, son portadores de significación. En efecto, de repente, un reloj antiguo cesa de funcionar cuando el padre, que le tenía a su cuidado, empieza a debilitarse, y declinar. Por este lenguaje, los objetos anuncian la muerte próxima del anciano.

Otra concordancia podría ser alguno que otro empleo en mayúscula al hablar de la muerte, la " Muerte ", sin que esta manera de escribir sea privativa de Maeterlinck.

Así, en " Niño y grande ", al comentar la proximidad de la muerte de un enfermo, el narrador dice ;

" Yo, pensando en lo que había dejado, creí haber vencido a la Muerte." (2)

Así, en " Dentro del cercado " (3), a la muerte de su ahijada, Laura dice :

" ... trajeron la nieve, y yo sola no puedo colocársela. Perdonadme que os llame. ¡ Y hemos de esquilar a la pobre Corderita para que se la lleve la Muerte ... ! " (4)

En conclusión, puede haber entre ambos un cierto " air de famille ", pero con la suficiente distancia para que los puntos de contacto sean imprecisos.

(1) En " Obras completas ", página 85.

(2) Gabriel Miró, " Niño y grande ", obra citada. En " Obras completas ", página 454.

(3) Gabriel Miró, " Dentro del cercado ", publicado junto con " La palma rota ", Barcelona, Editorial E. Doménech, colección Nuevas Letras, sin año (pero fue en 1916), 315 páginas.

(4) En " Obras completas ", página 285.

En efecto, se pueden señalar dos momentos de encuentro. Uno, "a contrarios", es el trato irónico dispensado a Maeterlinck, tan propio del mejor Gabriel Miró. Otro es cierta predilección hacia las atmósferas pre-mortuorias, cuya culminación podría verse en el artículo dedicado a la muerte de Rafael Romero ("Alonso Quesada") (1). El autor canario se volvía así un personaje maeterlinckiano: varias veces, había anunciado su propia muerte sin que los literatos, compañeros, se hubiesen percatado:

"Pero él sí dijo muchas veces que ^{se} iba a morir. En seguida, se nos aparecieron los presentimientos que debimos tener, y no tuvimos. Nos avisaba de su fugacidad, y no le creíamos, quitándole, apartándole a él para quedarnos únicamente con el temor desnudo de su lírica.

Un día llegó a escribir:

"¡Has de ser tú, Amada Muerte aquella... la que ha de darme toda la mar para la sed del alma!
¡Ya no ha de ser la otra que yo más quise, mi salud lejana...!" (2)

Todo lo demás me parece un sencillo fruto de época, no relacionable con uno u otro autor en particular.



(1) Aunque no llegaron a conocerse personalmente, una gran amistad epistolar les unía, como bien prueban las cartas de Gabriel Miró a "Alonso Quesada", publicadas por Sebastián de la Nuez en "Papeles de San Armadans", Palma de Mallorca, 1967, nº 47, páginas 73 a 105. Sebastián de la Nuez habla de "almas que se adivinan identificadas por un mismo destino: mezcla de fe en el arte y de amargura por la incompreensión de sus contemporáneos.", página 73.

(2) Artículo redactado en 1926 y vuelto a publicar por su hija Clemencia en "Glosas de Sigüenza", obra citada, páginas 142-143.

CAPITULO 13 :

Juan RAMON JIMENEZ Y MAETERLINCK.

- Página 233 : Introducción y plan de estudio.
- Página 235 : Desde 1904, Juan Ramón Jiménez situaba a Maeterlinck entre los verdaderos artistas y escribió poemas bajo su patrocinio.
- Página 241 : Valores espirituales que discernió en Maeterlinck.
- Página 246 : Estudio de algunos textos juanramonianos de sello maeterlinckiano. De la creación como reto.
- Página 255 : Otras correspondencias que se pueden encontrar; Conclusiones.

Parece indiscutible que la voz verdadera de Juan Ramón Jiménez, su expresión más personal, independientemente de modas y experimentos, se dejó oír a partir del "Diario de un poeta recién casado" (Madrid, 1917), redactado en su viaje a los Estados Unidos en 1916 y vuelto a publicar bajo el título "Diario de poeta y mar" (Buenos Aires, 1948).

Cualquiera que sea la clasificación que se adopte para las obras de Juan Ramón, aceptando por ejemplo los mismos intentos suyos (1), 1916 es una fecha límite.

En toda su obra anterior, Juan Ramón había elaborado una copiosa reserva de temas y motivos, estructuras y recursos estilísticos, abasteciendo así su obra posterior en materiales que llegarían, depurados, refinados (2), hasta a veces suprimidos (3), a constituir esta "poesía pura" genuinamente suya.

Así, se puede decir que, a partir de 1916, la obra juanramoniana nos ofreció la imagen definitiva de su autor.

Por lo tanto, la crítica actual está plenamente justificada, desde A. Sánchez-Barbudo (4) hasta Michael P. Predmore (5), en dedicar sus esfuerzos exegéticos a la creación

(1) Tales como Aurora de Albornoz nos lo recuerda en su estudio preliminar a "Nueva Antología" de Juan Ramón Jiménez, Barcelona, Ediciones Península, 1973, 255 páginas, páginas 23 a 25.

(2) Como se puede apreciar en "Leyenda", volumen de poesía de una "Obra completa" de siete tomos que Juan Ramón hubiera querido presentar en 1954 y no pudo por enfermedad, y que el editor madrileño Antonio Sánchez Romeralo ha publicado en edición de bibliófilo. Ver "Leyenda (1896-1956)", Madrid, Cupsa Editorial, Colección La Torre abierta, 1978, XVIII + 765 páginas.

(3) Como en el caso de la sinestesia, tal como lo ha bien demostrado el Profesor Francisco Ynduráin en su artículo "De la sinestesia en la poesía de Juan Ramón", publicado en la revista madrileña "Insula", 1957, números 128-129, y vuelto a publicar en "Clásicos modernos. Estudios de crítica literaria", Madrid, Gredos, Colección Campo abierto, 1960, 239 páginas, páginas 185 a 191.

(4) Antonio Sánchez-Barbudo, "La segunda época de Juan Ramón Jiménez (1916-1933)", Madrid, Gredos, Colección Campo abierto, 1962, 227 páginas.

(5) Michael P. Predmore, "La poesía heráutica de Juan Ramón. El "Diario" como centro de su mundo poético", Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1973, 234 páginas.

posterior a 1916. De la misma manera, Carlos de Saz-Orozco (1), Leo R. Cole (2) o María Teresa Font (3), para no citar más que algunos, han dirigido su quehacer interpretativo principal a la parte realmente original de la poesía de Juan Ramón. Quizás los críticos anteriores se habían entretenido en glosar más las obras primerizas, nunca exentas de referencias literarias ; lo que no representaba siempre una tarea más fácil que el sumergirse en el hermetismo de la poesía ulterior.

Aunque tengo en cuenta estos prolegómenos, me parece que aclarar ciertos puntos de la primera época (4) puede contribuir al análisis y comprensión de la segunda. Por eso, si mi investigación disiente de las actuales, en el fondo aspira a proyectar alguna luz sobre la trayectoria del definitivo Juan Ramón.

Es verdad que la obra de Juan Ramón fue desembocando poco a poco en un anhelo de eternidad y acercándose a la Belleza como en un rito religioso ; pero los primeros versos, fruto de veinte años de trabajo literario, y por más que el autor los condenara (5), llevaban ya las premisas de este anhelo y acercamiento. Francisco Garfias ha dicho :

" Despojar a la poesía de todo ropaje ; quitarle a la hermosura su corteza material, clavar su lírico azadón de luz en busca de la mina presentida era, sin proponérselo acaso, una manera de buscar a Dios, a ese Dios parcial o total que había de revelársele un día inesperadamente." (6)

(1) Carlos de Saz-Orozco, " Desarrollo del concepto de Dios en el pensamiento religioso de Juan Ramón Jiménez ", Madrid, Razón y Fe, 1966, XX + 237 páginas.

(2) Leo R. Cole, " The religious instinct in the poetry of Juan Ramón Jiménez ", Oxford, The Dolphin Book Co. Ltd., 1967, 204 páginas.

(3) María Teresa Font, " Espacio : autobiografía lírica de Juan Ramón Jiménez ", Madrid, Insula, 1972, 221 páginas.

(4) En cuanto a clasificaciones se refiere, adopto la de Antonio Sánchez-Barbudo, obra citada, por su sencillez.

(5) Al publicar los " Primeros libros de poesía ", juanramonianos, Madrid, Aguilar, Biblioteca Premios Nobel, 1964, 1504 páginas, Francisco Garfias, en su prólogo, página 16, explicó bien que Juan Ramón había intentado de hacer desaparecer estos libros, destruyendo las ediciones.

(6) Francisco Garfias, " Juan Ramón Jiménez ", Madrid, Taurus colección Perfiles, 1958, 263 páginas, página 173.

Es verdad, pero la obra anterior contenía ya los germenés del futuro Juan Ramón.

El estudio de las relaciones entre Juan Ramón Jiménez y Maeterlinck traerá algún detalle aclarador sobre el proceso de formación del moguerense. No se tratará de afirmar - claro está - que únicamente Maeterlinck haya despertado la sensibilidad de Juan Ramón a lo espiritual, sino de observar su predisposición, desde joven, hacia temas de esta índole.

Dicho sea de paso, se demostrará que el modernismo bien entendido llevaba implícita una honda preocupación espiritual, aun cuando hoy todavía unos lo tachan de exótico desfile de ropajes fastuosos. Bien lo ha subrayado Ricardo Gullón:

" [...] la relación entre modernismo literario y modernismo teológico no ofrecerá duda, ni tampoco el hecho de que se caracteriza inexactamente al primero cuando se reiteran los tópicos iniciales de la princesa y el cisne, el nelumbo y Versalles, como si ellos y no inquietudes mucho más hondas y secretas fueran lo esencial de su aportación."
(1)

El estudio constará de tres partes. Mostraré cómo, a partir ya de 1904, Juan Ramón Jiménez situaba a Maeterlinck en el panteón de los artistas verdaderos y colocaba poemas suyos bajo su patrocinio. A continuación, veremos cuáles fueron los valores - espirituales más que estéticos - que halló en el autor belga. Para terminar, estudiaré algunos textos juanramonianos de marcado sello maeterlinckiano.

* * *

Como los primeros libros de poesía de Juan Ramón son verdaderos repertorios de celebridades (2), la presencia de Maeterlinck no debe extrañar.

(1) Prólogo de Ricardo Gullón a Carlos de Saz-Urozco, obra citada, página XV.

(2) Este proceder - buscar sistemáticamente protección de literatos afamados - no es habitual. Se puede escribir "Elogios" a escritores de prestigio como lo hizo Antonio Machado, incorporándolos después a sus "Obras completas", pero pocos hicieron lo de Juan Ramón. Sin entrar en psicoanálisis - para lo cual no estoy capacitado, y de toda forma, nada explicaría de la obra -, tantos saludos a literatos nacionales e internacionales dejaban ver claramente las intenciones implícitas de Juan Ramón. En efecto, los primeros poemas recuerdan al mismo Antonio Machado de esta época,

Fue en 1904 cuando el nombre del simbolista belga empezó a aparecer bajo la pluma del andaluz.

En su volumen "Jardines lejanos" (Madrid, 1904), dejaba patentes los nombres de sus poetas favoritos, según Francisco Garfias :

"En Jardines lejanos deja los nombres de sus poetas favoritos : fray Luis de León, Bécquer, Rubén, Heine, Poe, Rossetti, Verlaine, Musset, Maeterlinck, Laforgue, Francis Jammes ... " (1)

aunque no he visto mencionado abiertamente a Maeterlinck, sino que lo imitaba, como veremos más adelante.

En una carta a Rubén Darío (2), Juan Ramón le pedía consejos sobre libros que "deban ser leídos", e insistía sobre las obras "fundamentales". Citaba, como ejemplo, a Maeterlinck, aunque el libro citado, traducción de Shakespeare (3), hoy nos parezca de limitado valor :

cuando escribía, en el n° XVI de la sección "Del camino" de "Soledades" (Madrid, 1903) :

"¡Oh !, dime, noche amiga, amada vieja (verso 1)

... si son más las lágrimas que vierto. (verso 10)

Me respondió la noche :

Yo nunca supe, amado,

si eras tú ese fantasma de tu sueño,

ni averigüé si era su voz la tuya,

o era la voz de un histrión grotesco."

(Cito por la edición de Rafael Ferreres, Madrid, Edic. Taurus, 1971, 144 páginas, página 101).

¿Cómo encontrar su propia voz, entre tantas, si se construyendo una familia de espíritus amigos y, con su ayuda o por contraste, discerniendo lo personal ? Entendidos así, era inevitable que Juan Ramón quisiera, después, eliminar estos primeros trabajos de su obra definitiva.

(1) En prólogo a los "Primeros libros de poesía" Juanramonianos, obra citada, página 37.

(2) Carta publicada en "El archivo de Rubén Darío", de Alberto Ghirardo, Buenos Aires, Edit. Losada, 1943, 508 páginas, página 26. Según Donald F. Fogelquist, en su artículo "The literary collaboration and the personal correspondance of Rubén Darío and Juan Ramón Jiménez", en "University of Miami Hispanic American Studies", University of Miami Press, 1956, febrero, n° 13, 46 páginas, esta carta habría sido escrita entre el 7 de mayo de 1911 y el 2 de octubre de 1911.

(3) "La tragédie de Macbeth, de Shakespeare", en "L'Illustration théâtrale", 28 de agosto de 1909.

" Un favor : ¿ Quiere Usted decirme en sus cartas qué libros - las joyas sólo - se publican ahí, que deban ser leídos ? Yo veo " Vers et prose ", " Mercure " y otras revistas - con sus catálogos - ; pero sufro desilusiones. Se trata de " lo fundamental ", de cosas como la interpretación de " Macbeth " de Maurice Maeterlinck, como la " Elektra " de Hugo von Hofmannsthal, como el " Saint Sébastien " de D'Annunzio." (1)

Por los mismos años, en " Convalecencia ", un texto en prosa incluido en " Meditaciones líricas ", escritas desde 1906 hasta 1912, describía una biblioteca con esta curiosa asociación de libros y naturaleza que ya es como un anticipo de sus fusiones de sensible y espiritual :

" La biblioteca abre al jardín ... Dentro, los cristales de los estantes reflejan el jardín, el cielo azul, entre los libros amarillos : Ovidio, Shakespeare, Cervantes, Góngora, Quevedo, Gracián, Poe, Verlaine, Maeterlinck, Noréas, Rodembach [sic] , D'Annunzio, Heine, Goethe, Bécquer, yo, ¡ todos los grandes espíritus de siempre ! " (2)

Maeterlinck figuraba en el grupo de los elegidos, tanto como Juan Ramón mismo, cuya general seguridad en su obra ya no nos sorprende.

En " Ideas líricas ", escritas en 1912 y 1913, entre proclamaciones de culto a la Belleza y definiciones de lo que debe ser el arte, había unas frases :

(1) Fue publicado por primera vez en " Primeras prosas ", Madrid, Aguilar, 1969, 486 páginas, página 409, entre textos que recogió Francisco Garfias. Este escribía, página 27 : " Casi todos los textos que hemos agrupado en este libro están sacados directamente de los manuscritos del archivo juanramoniano." Por lo cual, las fechas son algo imprecisas.

(2) Publicado en " Cartas ", de Juan Ramón Jiménez, Madrid, Aguilar, 1962, 465 páginas, página 42.

" Odio la ciencia retórica, a lo Castelar, a lo Echegaray, a lo Royo Villanova. Pero existe una elegancia de exposición, que hace sutil, etéreo, encantador el problema más complicado. La mezcla de la verdadera especulación con la verdadera sensibilidad poética da otros frutos, que son, puros los mejores : Emerson, Nietzsche, Maeterlinck, Remy de Gourmont ... " (1)

Además de una alusión a la poesía pura en la cual no quiero entrar de momento, Maeterlinck volvía a ser citado, y precisamente por ser capaz de esta conjunción de sensibilidad y especulación que hace a los grandes artistas y puede definir, en gran parte, el quehacer juanramoniano.

Mucho más tarde, pero siempre fiel a sus inclinaciones fundamentales, en una entrevista que debió de conceder en 1954, afirmaba que :

" [...] los poetas más representativos de todo el mundo, desde fines del siglo pasado hasta los días que corremos, fueron y son simbolistas. Basta citar entre los más contemporáneos [...] Maeterlinck, Verhaeren y van Lerberghe, en Bélgica [...] " (2)

Puede interesar el señalar que, a renglón seguido, Juan Ramón la emprendía con el teatro al que juzgaba como " el arte menos creador que existe ", " arte de copia ".

¿ Y Maeterlinck entonces ? En su caso, el buen criterio estético de Juan Ramón era acertado : no consideraba al simbolista belga como autor teatral, sino como poeta y filósofo. Por otra parte, había un tipo de teatro que Juan Ramón apreciaba, el fantástico, como bien lo ha visto Graciela

(1) Publicado en " Primeras prosas ", de Juan Ramón Jiménez, obra citada, página 451.

(2) Este texto fue publicado en el volumen " La corriente infinita ", Madrid, Aguilar, colección Ensayistas hispánicos, 1961, 337 páginas, página 241, en el cual Francisco Garfias recogió textos de Juan Ramón, de la misma manera que en las " Primeras prosas ". Desconozco si la entrevista se publicó de verdad en 1954.

Palau de Nemes (1). Maeterlinck podía ser incluido también en este género.

Así, hasta 1916, Maeterlinck apareció en el palmarés de los grandes artistas, tal como lo establecía Juan Ramón, y por cierto, destacado con buenas notas. No obstante, no era sino una entre varias figuras de una corriente estética - el simbolismo - que, en su totalidad, atraía a Juan Ramón. Otros artistas le eran ciertamente más afines.

Así, sin tomar más que un ejemplo, Albert Samain (2) estaba estéticamente más cerca de Juan Ramón, tal como lo dejaba entender en una carta a Ramón Gómez de la Serna, añadiendo a continuación :

" Algo absurdo, delirante y descontentadizo hay en las creaciones de usted. Son como un crepúsculo subterráneo, o visto desde una cárcel, algo de luz sombría que surgiera de pronto a la luz abierta, en una aspiración inestinguible. Ibsen y Maeterlinck hicieron esto, arrojaron al mundo de fuera difusas sombras interiores, que erraron antes, libremente, como en unos felices Campos Eliseos, por los parques y las montañas de sus corazones y de sus cerebros ; por eso sus obras parecen a muchos pedestres charlatanes, falsas y monstruosas ... La pureza, la bondad, el amor, ¿ qué son, al fin y al cabo, sino delirios de poetas silenciosos ? " (3)

Jean-Louis Schonberg, en un libro de brillante estilo pero a costa de generalizaciones abusivas (4), afirmaba :

(1) Graciela Palau de Nemes, " Vida y obra de Juan Ramón Jiménez ", Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1957, 417 páginas, página 260.

(2) A sabiendas, simplifico. En sus veinte primeros años de producción literaria, se perfilan varias correspondencias. Hay las que señaló Guillermo Díaz-Plaja, en " Juan Ramón Jiménez en su poesía ", Madrid, Aguilar, Colección Ensayistas hispánicos, 1958, 335 páginas. Podría señalarse otras. De todas formas, Maeterlinck no figuraría nunca entre los autores inmediatamente próximos a Juan Ramón.

(3) Esta carta fue publicada en " Cartas " de Juan Ramón, obra citada, página 70, sin fecha. Pero había sido publicada ya, en parte, en la revista " Prometeo ", 1910, nº 23, página 919. Debe ser, pues, de 1910.

(4) Jean-Louis Schonberg, " Juan Ramón Jiménez ou le chant d'Orphée ", Neuchâtel, A la Baconnière, colección Langages, 1961, 185 páginas.

" On pourrait avancer que le plus clair et le plus populaire de Jiménez, c'est tout d'abord de l'Albert Samain.

[...] Jiménez, jusqu'en 1912, représente l'extension hispanique de Samain, comme Fernand Séverin la province belge." (1)

Páginas más adelante, según el mismo autor llevado ya por su precipitación aunque con ciertas precauciones, no sería tanto Samain sino la versión belga del mismo que habría seducido a Juan Ramón Jiménez :

" Non, la source de Jiménez ne jaillit pas comme celle de Moïse au sein du désert, fût-il d'Espagne ou d'Andalousie.

[...] De qui, ces notations ? De Jiménez ? ou de Samain, de Van Lerberghe, de Rodenbach, de Maeterlinck ? En vérité, de Fernand Séverin. [...] Non, ni les les gnomes, les Ophélie, ni l'atmosphère " vague " des parcs de Jiménez ne sentent assez l'Espagne pour qu'on puisse entretenir l'illusion qu'ils ne sont pas livresques et transposés des aèdes du Nord." (2)

La obra de Samain, de toda forma, despertó extenso interés en Juan Ramón. Una lectura atenta de sus primeros libros de poesía lo deja patente.

Ahora bien : lo que no hará nunca es olvidar a Maeterlinck, puesto que, en su curso sobre el Modernismo dado en la Universidad de Río Piedras (Puerto Rico), no prescindió de mencionar al autor belga, una vez en el capítulo de influencias sobre el Modernismo (3), otra vez en una paralelismo establecido entre texto literario y música, con el ejemplo de Maeterlinck y Debussy (4).

(1) Jean-Louis Schonberg, obra citada, página 75.

(2) Jean-Louis Schonberg, ibidem, páginas 86 y 88.

(3) Juan Ramón Jiménez, " El Modernismo (Notas de un curso - 1953 -)", México, Aguilar, 1962, 369 páginas, página 100.

(4) Juan Ramón Jiménez, ibidem, página 218.

* * *

Habiendo trazado, en breves líneas, la inclinación del poeta andaluz hacia el belga, toca ahora descubrir qué aspectos maeterlinckianos Juan Ramón apreciaba más:

A primera vista, uno imaginaría que, a Juan Ramón, debía atraerle la atmósfera pesada y sombría de los dramas maeterlinckianos, en espera de la muerte. Se sabe la honda repercusión, en el espíritu de Juan Ramón, de cuanto le recordaba la muerte (1).

En realidad, Juan Ramón parecía sentir más bien aversión hacia semejantes temas. O quizás encontraba más interesante, en esta temática, a Augusto Ferrán, autor sentimental e íntimo (1836-1880), gran amigo de Hécquer, que citaba con simpatía y particularmente en epígrafe a " Rimas " (Madrid, 1902) :

" Yo no sé lo que tengo,
ni sé lo que me hace falta,
que siempre espero una cosa
que no sé como se llama.

* *

Eso que estás esperando
día y noche y nunca viene,
eso que siempre te falta
mientras vives, es la muerte." (2)

(1) Graciela Palau de Nemes, obra citada, página 22, ha hablado de su miedo a la muerte desde niño, entre los 9 y 14 años. En 1900, la muerte de su padre le ahogó en preocupaciones sombrías que hicieron de él un continuo hipersensible, temeroso de su propia muerte, necesitado de cuidados médicos. Así, por ejemplo, antes de volver a Madrid entre 1912 y 1914, sus cartas preguntaban por un hospedaje a poca distancia de una casa de Socorro. Vid. la carta a Francisco Pompey, en " Selección de cartas (1899-1958) ", de Juan Ramón, Barcelona, Ediciones Picazo, colección La esquina, nº 5, 1973, 418 páginas, página 38. Además, estaba propenso a crisis de " misticismo ", como lo prueba un texto publicado en la revista " Helios ", 1903, junio, nº 3 : " Yo tengo siempre miedo á algo extraño, á una posible aparición macabra, á un no sé qué siniestro é invisible que me acompaña a todas partes. Y algunas de estas largas noches de insomnios y desesperanzas, me da horror estar solo, ¡ y estoy solo siempre, y nunca tengo quien con unos labios fragantes y cálidos ahuyente de mí las visiones trágicas ! Mi miedo es intenso y febril y la aparición casi cierta."

(2) Juan Ramón Jiménez, " Primeros libros de poesía ", obra citada, página 69.

Su sentido crítico tan justo le llevó a ver que el tenebrismo mórbido de Maeterlinck era exteriorización de algo más hondo : las fuerzas irracionales están presentes y nos están gobernando.

Con el fin de ahondar en esta dirección, volvamos a 1904. En la revista " Helios ", n° XII de marzo de 1904, Juan Ramón (1) anunciaba el viaje de Maurice Maeterlinck a España. Decía :

" Maeterlinck ha venido á España en cruzada de arte, de su arte que es un ensoñamiento y un filosofía. Yo no sé de cosas más reales que estas que parecen misterio, y que nos estremecen con el escalofrío de lo sobrenatural. Todas las grandes realidades, misterios son : misterio el morir, misterio el nacer, misterio el alma, la realidad más real de nuestra vida.

Maeterlinck inspira su teatro en estas realidades misteriosas y universales y por eso conmueve á todos ; á los refinados y á los incultos, á los poetas y á los que no lo son, á las mujeres y á los niños : no es necesario comprenderle para sentir con él, porque la magia de su arte es, como la magia de la naturaleza, soberana por envolvente, y á los que saben y á los que ignoran dice su buena nueva." (2)

(1) Más exactamente, se trataba de un artículo sin más firma que " Helios ". Constituía la entrega mensual de la sección titulada : " Glosario del mes ". De hecho, se sabe que quien redactaba estos textos era Juan Ramón, el cual, desde los primeros números, figuró a la cabeza de los redactores de la revista. Guillermo Díaz-Plaja lo ha certificado : " La sección anónima (aparece con la firma " Helios ") [...] desde el primer número aparece cada vez más inequívocamente redactada por Juan Ramón Jiménez [...] que convierte la sección, en gran parte, en una suerte de dietario lírico, de inestimable valor autobiográfico." En " Juan Ramón Jiménez y Rubén Darío ", en " Clavileño ", Madrid, 1956, noviembre-diciembre, n° 42, páginas 9 a 16, página 11. Sin embargo, tampoco son de descartar las plumas de Gregorio y María Martínez Sierra. Vid. Juan Guerrero Ruiz, " Juan Ramón He viva voz ", Madrid, Insula, 1961 481 páginas; página 187.

(2) En " Helios ", 1904, marzo, n° XII, páginas 324-325.

En este artículo, dos puntos me parecen dignos de ser notados : 1º) como ya lo vimos, Maeterlinck conjugaba filosofía y poesía ; 2º) Maeterlinck, tanto como Jiménez, afirmaba que toda gran realidad es misteriosa - misterio por vía del cual se manifiesta lo sobrenatural -. Volveré a ellos.

En 1910, en el número 23 de la revista " Prometeo " ya citado, al introducir " El libro mudo " de Ramón Gómez de la Serna y destacar el aspecto delirante de las creaciones de éste, Juan Ramón podía escribir, ya con más distancia y escepticismo en cuanto al éxito de tales obras :

" Ibsen (1) y Maeterlinck hicieron esto, arrojaron al mundo de fuera difusas sombras interiores, que erraron antes, libremente, como en unos felices Campos Eliseos, por los parques y las montañas de sus corazones y de sus cerebros ... " (2)

Otra prueba del interés juanramoniano hacia todo arte que pusiera al descubierto las verdades profundamente humanas escondidas bajo las apariencias de la rutina cotidiana.

Todavía más tarde (3), en un aforismo de los muchos que Juan Ramón escribió, evocaba su ideal poético del momento. Se debería escribir :

" una poesía de cuyo misterio natural y humano la de Maeterlinck fuera la pesadilla." (4)

(1) Ibsen es otro autor que, sin ser de los más mencionados por Juan Ramón, le atrajo desde muy temprano. Francisco Garfias ha hablado de las traducciones que Juan Ramón hizo de versos ibsenianos y publicó en la revista madrileña " Vida Nueva " del 3 de diciembre de 1899. Vid. Francisco Garfias, " Juan Ramón Jiménez ", obra citada, páginas 26-27, así como Ricardo Guillón, " Conversaciones con Juan Ramón ", Madrid, Taurus, 1958, 204 páginas, página 78.

(2) En " Prometeo ", 1910, nº 23, página 919. .

(3) Según otro texto de la misma página, Juan Ramón tendría 46 años cuando escribió este aforismo. Sería, por lo tanto de 1927.

(4) Juan Ramón Jiménez, " Estética y ética estética ", Madrid, Aguilar, 1967, 397 páginas, página 37.

En este aforismo, una crítica de la obra de Maeterlinck iba sobreentendida, y no es de sorprender. En efecto si Juan Ramón apreciaba el desvelo de fuerzas irracionales al cual Maeterlinck se dedicaba en sus dramas, no le provocaba gran simpatía el exceso de alusiones a la muerte. Por lo tanto, este calificativo de " pesadilla " se explica.

Pero, de este aforismo, se puede deducir toda una estética juanramoniana (1) que proclamaría la necesidad de escribir una obra en la cual el lirismo fuera respaldado por una filosofía, y que ahondase en lo más verdadero de nuestras vidas - muerte aparte -, sin quedarse en superficies.

No pretendiendo pasar revista a todas las posiciones estéticas de Juan Ramón - que pronunció conferencias y de quien se publicaron libros enteros de teoría literaria- veamos unas cuantas declaraciones suyas al respecto. Se debe tener en cuenta que fueron de dos categorías.

En unas, Juan Ramón trataba de la esencia misma de la poesía, como si contestara a la pregunta : " ¿ Qué es Poesía ? " En otras, trataba los medios para alcanzar la expresión poética, contestando a la pregunta : " ¿ Cómo se hace poesía ? "

El aforismo referente a Maeterlinck era, manifiestamente , de la primera categoría.

En un artículo de abril de 1954, titulado " Invitación a un juicio sobre la poesía actual " (2), a la pregunta : " ¿ Hay una esencia poética inmutable ? ¿ Hay una

(1) Sería una más entre las múltiples opiniones juanramonianas sobre la obra realizable. Aun así, las variaciones entre ellas no son tantas que no puedan suscribirse a los dos puntos aquí mencionados.

(2) Publicado en la revista " Caracola " de Málaga, 1954, abril, nº 18, y vuelto a publicar en " La corriente infinita. Crítica y evocación ", Madrid, Aguilar, colección Ensayistas hispánicos, 1961, 337 páginas, página 217.

definición de la poesía que valga para todos los tiempos y edades ?", Juan Ramón contestaba :

" La esencia de lo absoluto (Dios, la Verdad, la Belleza, el Amor, la Poesía) es invariable. ¿Cómo no ha de serlo ? lo que puede cambiar, en poesía, por ejemplo, es la sustancia, la forma comunicante, en cuanto a calidad expresiva."

Esta respuesta implica los dos puntos apreciados en Maeterlinck : 1º) concebida sí, la poesía se rebasa a sí misma y desemboca en filosofía, sino en teología ; 2º) la esencia de la poesía, siendo lo absoluto, ésta no se limita a exteriorizar lo superficial sino lo más profundo.

En una carta a un tal Sr. D. (1), Juan Ramón escribía :

" Creo que la esencia de la poesía debe ser lo eterno, lo universal, y el lenguaje mismo que hablamos [...] "

Su frase nos recuerda las cualidades señaladas en Maeterlinck en el artículo de " Helios " : presencia de lo sobrenatural a través del lenguaje más cotidiano.

Así definida, la poesía - según Juan Ramón tanto como para Maeterlinck - puede caracterizarse en las palabras que empleó Luis-Felipe Vivanco :

" [...] ante todo, emanación, o subida a la superficie de algo que brota en el poeta de un modo profundo y espontáneo - y más espontáneo cuanto más profundo - algo que llega, no del fondo, sino de lo más hondo sin fondo." (2)

(1) Fue una carta que, probablemente, no envió - hecho acostumbrado en él -. Francisco Garfias, que la publica en "Cartas" de Juan Ramón, obra citada, páginas 223-224, se confiesa incapaz de fecharla con más precisión que entre 1915 y 1936.

(2) Luis-Felipe Vivanco, " La palabra en soledad de Juan Ramón Jiménez ", en " Introducción a la poesía española contemporánea ", Madrid, Guadarrama, 1957, 662 páginas, páginas 35-36.

Creo, por lo tanto, que en su esencia, el ideal poético de Juan Ramón se parecía al de Maeterlinck y, en consecuencia, al ideal poético simbolista.

* * *

Esto puesto de manifiesto, no deja de ser interesante cotejar poemas juanramonianos claramente redactados " a la manera de " Maeterlinck, con unos textos del propio autor belga.

En sus " Quinze chansons " (1), Maeterlinck publicó tres composiciones cuya estructura dialogada (2) se volvió a encontrar en varios trabajos de Juan Ramón. Son los números II, VI y XI.

Aquí, para no extenderme, daré a título de ejemplo un solo poema de Maeterlinck, el número II :

ET S'IL REVENAIT UN JOUR

Et s'il revenait un jour
Que faut-il lui dire ?

- Dites-lui qu'on l'attendit
Jusqu'à s'en mourir ...

Et s'il m'interroge encore
Sans me reconnaître ?

- Parlez-lui comme une soeur,
Il souffre peut-être ...

(1) " Quinze chansons ", que fueron primeramente " Douze chansons ", París, Stock, 1896, y luego 15 en " Serres chaudes suivies de Quinze chansons ", Bruselas, Lacomblez, 1900.

(2) La forma dialogada debió de atraer a Juan Ramón que la empleó mucho en sus primeros libros de poesía, como para inyectar fuerza dramática en sus textos. A veces, usaba un recurso más gráfico que convincente para alcanzar efectos parecidos al diálogo. En efecto, casi al límite de ruptura, empleó hasta guión dentro de guiones, a manera de teatro en el teatro. Por ejemplo, en " El adolescente " que citaré a continuación. Schonberg, obra citada, página 127, siempre atrevido, relaciona este uso del paréntesis con Maeterlinck : " Le procédé de la parenthèse comme valeur poétique, en effet, nous vient en droite ligne de Maeterlinck, et de son art à suggérer le mystère ". Dans les " Quinze chansons ", elle constitue une sorte d'accompagnement de la main gauche, une orchestration [...] qui [...] confère au poème une étrange sonorité ". Pero, ¿Góngora no usaba el guión ?

Et s'il demande où vous êtes
Que faut-il lui répondre ?

- Donnez-lui mon anneau d'or
Sans rien lui répondre ...

Et s'il veut savoir pourquoi
La salle est déserte ?

- Montrez-lui la lampe éteinte
Et la porte ouverte ...

Et s'il m'interroge alors
Sur la dernière heure ?

- Dites-lui que j'ai souri
De peur qu'il ne pleure ... (1)

La estructura del texto del autor belga es sencilla y clara. Está basada en la alternancia de preguntas y respuestas cuyo climax va creciendo. Las preguntas parecen repetirse, aunque una variante leve va desenredando paulatinamente la incógnita.

Por otra parte, las respuestas, en apariencia diferentes pero más bien evasivas, no hacen sino repetir la situación inicial ; sin embargo, van cobrando su pleno sentido a medida que progresan las preguntas, y finalmente, la intriga se despeja : muerte de alguien, o presencia de la muerte. En general, este drama breve se desarrolla en un ambiente de castillo medieval, típico de los simbolistas belgas que no estaban nunca muy alejados del romanticismo.

El primer texto juanramoniano de estructura similar data de 1904 y fue publicado en " Jardines lejanos " (Madrid, 1904). He lo aquí :

Quién anda por el camino
esta noche, jardinero ?
- No hay nadie por el camino ...
- Será un pájaro agorero.

(1) Cito por la edición definitiva de mi profesor de la Universidad de Lovaina, Joseph Hanse : " Poésies complètes " de Maurice Maeterlinck, Bruselas, La Renaissance du Livre, 1965, X + 304 páginas, páginas 181-182.

Un mochuelo, una corneja,
dos ojos de campanario ...

- Es el agua que se aleja
por el campo solitario ...
- No es el agua, jardinero,
no es el agua ... - Por mi suerte,
que es el agua, caballero.
- Será el agua de la muerte.

Jardinero, ¿no has oído
cómo llaman al balcón ?

- Caballero, es el latido
que da vuestro corazón.
- ¡ Cuando abrirá la mañana
sus rosas de alegrías !
¡ Cuando dirá la campana
buenos días, buenos días !

... Es un arrastrar de hierros,
es una voz hueca, es una ...

- Caballero, son los perros
que están ladrando a la luna ... " (1)

Si la estructura general es " grosso modo " parecida, hay muchas variaciones de detalle. A la implacable alternancia del belga (pregunta de dos versos - contestación de igual longitud), mecánica de segura eficacia, Juan Ramón ha opuesto una mayor flexibilidad. Las preguntas no alternan rigurosamente con las respuestas ; a veces, incluso, son meras afirmaciones que respaldan las contestaciones anteriores. Por otra parte, la incógnita se resuelve antes del final, en el verso 12, en que la palabra es explícita :

" - Será el agua de la muerte."

Sin embargo, una frase balbuceada, como de moribundo :

(1) Uso la versión publicada en " Primeros libros de poesía ", obra citada, página 420.

" ... Es un arrastrar de hierros,
es una voz hueca, es una ... " (versos 21-22)
intenta quizás devolver algo del dramatismo perdido. Dos
exclamaciones líricas (versos 18 a 20) se han intercala-
do también.

Comparado con los textos maeterlinckianos, el poema
de Juan Ramón nos resulta, pues, más libre en su construc-
ción, menos sujeto a una estructura previa. Por lo tanto,
quizás pierda en rigor dramático lo que gana en cualidades
poéticas.

Otro texto, muy maeterlinckiano, es el número XXII de
" Baladas de primavera " (Madrid, 1907) :

¿ Quién ha besado tu boca ? Mira
que no por eso te quiero menos ...
... La besó un novio que tuve, hace
ya mucho tiempo ...

- Tú, costurera, haz la mortaja.

¿ Quién ha besado tus senos ? Mira
que no por eso te quiero menos ...
... Los besó un novio que tuve, hace
ya mucho tiempo ...

- Tú, carpintero, tráeme la caja.

¿ Quién ha besado tu vientre ? Mira
que no por eso te quiero menos ...
... Los besó un novio que tuve, hace
ya mucho tiempo ...

- Tú, hierba de la muerte, trabaja !

... hace
ya mucho tiempo ... " (1)

(1) Uso la versión publicada en " Primeros libros de poe-
sía ", obra citada, página 777. El verso 13 : " Los
besó ... " debe llevar una errata.

Aquí, la estructura maeterlinckiana se ha seguido mucho más fielmente, en cuanto a la alternancia de preguntas y respuestas se refiere. Sin embargo, tanto aquellas como estas, casi idénticas de principio a fin, no llevan la intriga a un progresivo desvelo ; por lo cual, Juan Ramón ha intercalado, desde el final de la primera estrofa, unas frases aclaratorias :

- Tú, costurera, haz la mortaja. (verso 5)
- Tú, carpintero, traéme la caja. (verso 10)
- Tú hierba de la muerte, trabaja ! (verso 15)

" Mortaja ", " caja ", " hierba de la muerte " dicen , demasiado claramente, el desenlace, que confirman los dos últimos versos, balbuceados como en el texto anteriormente visto :

" ... ya mucho tiempo ... " (versos 16-17)

Aquí, Juan Ramón me parece haber escogido un camino que le llevó a un obligado fracaso. Habrá querido modificar el proceso literario de Maeterlinck, de paulatino avance en pos de una progresiva revelación, que acaso le parecía en exceso sistemático. Pero la solución sustitutiva no me parece ni alcanzar la fuerza dramática de Maeterlinck, por despejar la incógnita desde las primeras líneas ; ni ser portadora de los valores líricos que Juan Ramón ofrecía en el texto anterior.

Veamos un texto más. Nunca fue publicado en vida de Juan Ramón; pero Francisco Garfias lo sacó del olvido y publicó en 1964 (1). Se titula " El adolescente " y hace parte de la primera parte del volumen " Apartamiento ", constituido de tres partes : " Domingos " (1911-1912), " El corazón en la mano " (1911-1912) y " Bonanza " (1911-1912). Hélo aquí :

(1) En " Libros inéditos de poesía ", Madrid, Aguilar, 1964, volumen II, 479 páginas, páginas 59-60.

EL ADOLESCENTE

1

" Madre, me olvido de algo, y no me acuerdo ...

Madre, ¿ qué es eso que olvido ?

- La ropa va toda, hijo.

- Sí, mas me falta algo, y no recuerdo ...

Madre, ¿ qué es eso que olvido ?

- ¿ Van todos los libros, hijo ?

- Todos, mas falta algo, y no me acuerdo ...

Madre, ¿ qué es eso que olvido ?

- Será ... tu retrato, hijo.

- ¡ No, no ! Me falta algo, y no recuerdo ...

Madre, ¿ qué es eso que olvido ?

- No pienses más, duerme, hijo ...

y 2

- ¡ Madre ! = La aurora es otra = Tu voz viva
sonará ..., ¡ mas sin yo oírlo !

¡ Solo una hora por medio,
y ya está el mundo vacío !

¡ No van a ninguna parte
los matinales caminos !

¡ Madre, madre, ya sé lo que me faltaba :
todo, tú, yo !

Norte negro.

Silba el viento, grande y frío.

(El cochero va cantando.

Los lejanos eucaliptos

aún nocturnos, dejan ver,

doblándose, el repetido

humo del tren. Bajo el puente;

Riotinto

torna su onda grana al pueblo.

La marisma inmensa. El niño

del carabinero grita

tras el coche : " ¡ Adiós ! " ... Crujido

de arena bajo las ruedas
duras ... (olor a marisco
podrido ...)

La primera parte de este texto está redactada en la más ceñida forma maeterlinckiana, pero, cuando se espera el próximo desenlace, el poema da un giro totalmente opuesto a su inicio y desemboca en un ambiente enteramente juanramoniano. Ni muerte ni formas dramáticas, sino una declaración de soledad en modo exclamativo, soledad casi filosófica, ausencia de todo, que a su vez concluye - entre paréntesis - en un cuadro impresionista parecido a numerosos de su primera manera.

La estructura maeterlinckiana, a manera de prólogo, cede paso, pues, a un poema algo ecléctico, pero de indudable carácter juanramoniano. Es todo un símbolo. En efecto, si consideramos en el orden cronológico los tres textos aquí aducidos, vemos que, progresivamente, Maeterlinck fue dejado a un lado y Juan Ramón impuso su forma de expresión.

Si nos fijamos en otros textos de Juan Ramón que nos recuerdan en algo a Maeterlinck, veremos que ocurre algo similar (1).

Por ejemplo, el número XII de la sección " Jardines místicos " de " Jardines lejanos " (Madrid, 1904). Bastará con reproducir las dos primeras estrofas, exponentes de las siete del conjunto :

" Soy yo quien anda esta noche
por mi cuarto, o el mendigo
que rondaba mi jardín
al caer la tarde ? ... Miro

en torno y hallo que todo
es lo mismo y no es lo mismo ...
la ventana estaba abierta ?
yo no me había dormido ? ... (2)

(1) A los textos que voy a mencionar, podrían añadirse otros. Así, Graciela Palau de Nemes, en su artículo " La importancia de Maeterlinck en un momento crítico de las letras hispanas ", de la " Revue belge de philologie et d'histoire ", 1962, XL, nº 3, páginas 714 a 728, página 723, ve una presencia de Maeterlinck en el nº X de los " Nocturnos " de " Arias tristes " (Madrid, 1903).

(2) En " Primeros libros de poesía ", obra citada, página 429.

Las interrogaciones sobre puntos misteriosos pueden semejarse a las maeterlinckianas, pero, aunque así fuera, la incógnita a despejar es obviamente diferente. El poema es claro ejemplo de una de esas paradojas a las que Paul R. Olson ha dedicado un buen estudio y que llama : "being and non-being paradox " (1).

En otra parte, un diálogo entre dos amantes de los cuales uno tiene miedo, ofrece reminiscencias maeterlinckianas. Es el número XXVIII de la sección " Jardines dolientes " de " Jardines lejanos ". La última estrofa basta para afirmar la presencia maeterlinckiana :

" Tengo miedo ... Qué cobarde !
- Lllaman al balcón ... - No llores ...
- Yo no sé qué hay en la tarde
que se deshojan las flores ... (2)

pero la nota de cobardía y el balcón no son motivos maeterlinckianos, sino aportaciones juanramonianas. Y, por encima de todo, el sentimentalismo, dominante a lo largo de la pieza entera, con sus manifestaciones : amor (verso 8), beso (verso 9), flores (verso 12), llorar (versos 10 y 19), y versos como :

" Tu vida es sol y me alumbra
el alma de luz de oro ... " (versos 13-14 y 16-17)

es el fruto del más puro Juan Ramón.

De la misma forma, el número VI de " El valle ", sección de " Pasterales " (Madrid, 1905), con sus miedos de niño en noche de fiebre y frío, con la luz entrando por una ventana, puede recordarnos a Maeterlinck (3), pero con menos dramatismo y más lirismo.

En el número X de " Tenebrae ", la sexta sección de " Melancolía " (Madrid, 1912), el último trabajo que mencionaré, encontramos una evocación del tedio, ese " spleen " de los simbolistas, en largas exclamaciones sin verbo, estáticas, muy propias de Juan Ramón. Así, por ejemplo, la pri-

(1) Paul R. Olson, " Circle of Paradox. Time and Essence in the poetry of Juan Ramón Jiménez ", Baltimore, Maryland, The John Hopkins Press, 1967, XI + 236 páginas, página 3.

(2) En " Primeros libros de poesía ", obra citada, página 510

(3) Ibidem, páginas 591-592.

mera estrofa :

" Lluvia . cerrada para el fin de un triste sueño
comenzado entre el sol ! ; Hora vacía y baja,
con las obligaciones sobre las pesadumbres,
con el miedo a una muerte positiva y cercana !" (1)

Es un texto juanramoniano, pero que éste hace preceder de una exclamación pronunciada por un enfermo, como cualquier personaje del primer Maeterlinck hubiera podido pronunciar :

" ; Qué tarde tan rara hace ! "

Un enfermo.

Aún presente, la voz de Maeterlinck no está aquí sino para respaldar la producción de Juan Ramón.

En fin de cuentas, me parece que si bien Juan Ramón usó este resorte dramático tan maeterlinckiano, el miedo a un peligro inminente, fue siempre a su manera. Desde el primer momento, intentó flexibilizar lo que Maeterlinck podía tener de fórmula, y terminó con el texto maeterlinckiano usado a modo epigráfico para crear el ambiente propicio al mejor desarrollo de su propio trabajo.

En consecuencia, queda evidente que Juan Ramón se sirvió de textos ajenos pero como incentivos de su propia creación, piedra de toque de su propia producción. Nunca hubiera dejado otra voz, por más célebre que fuera, ensordecer la suya (2).

¿No es en este sentido que se debe interpretar el reproche lanzado a su antiguo ^{amigo} Francisco Villaespesa, tal como lo ha recogido Bernardo Gicovate, en un ejemplar de la

(1) En " Primeros libros de poesía ", obra citada, página 1452.

(2) Este ejemplo de ^{uso de} textos ajenos, tan frecuente en su primera época, sabe a veces a fórmula. Pero, ¿es que Juan Ramón no sintió la creación como un reto ? Reto tanto de las obras ajenas como de las suyas. Ese permanente rehacer que le llevaba a revivir poemas ya escritos y publicados, rechazados en años posteriores, que le forzaba a corregir, modificar, volver a publicar, hasta convertir su producción en un verdadero rompe-cabezas editorial y lectivo, creo que procede de su actitud frente a la obra, no únicamente la suya, sino las de autores apreciados : querer mejorar, revivir literariamente las creaciones, sean suyas o ajenas.

" Revista latina " (número 30) que estaba en posesión de Juan Ramón y hoy está en la Casa Municipal de la Cultura de Moguer:

" Despues de varios desahogos malhumorados al margen de la poesía de Villalpessa (" hacer por hacer ", " tonterías ") y de algunos aciertos que señalan fuentes poco asimiladas (Leopoldo Lugones, Eugenio de Castro, Maurice Maeterlinck), terminan las anotaciones con un grito angustiado : " nunca serás tú sólo ? " (1)

Queda bien demostrado que Juan Ramón se negaba al abandono de la expresión personal, al servilismo, a la escueta imitación, si bien no se oponía al uso de material ajeno.

* * *

En un autor tan nutrido de lecturas varias, podríamos buscar otras conexiones con la obra de Maeterlinck y, por cierto, las encontraríamos.

Por ejemplo, la imagen de la mujer ideal, tal como aparece en las primeras poesías de Juan Ramón, ofrece semejanzas con las vulnerables heroínas del primer Maeterlinck, frágiles en su elegancia extra-temporal. El mismo poeta moguerense lo señaló, al hablar de la mujer de Francisco Villalpessa :

" Elisa estaba muy cerca de las princesas del modernismo, que eran las del simbolismo, los fantasmas del cisne y la estrella. Elisa era para mí la representación de la dignidad femenina esbelta, como una encarnación de las heroínas de Poe, de Maeterlinck, de Rubén Darfo." (2)

Por ejemplo, podríamos investigar en qué medida le impresionó Kempis, el autor místico alemán, de quien escribía en 1903 que le ponía " en contacto con las cosas del

(1) Bernardo Gicovate, " La poesía de Juan Ramón Jiménez ", Obra en marcha ", Barcelona, Ariel, 1973, 241 páginas, página 29.

(2) Artículo publicado en " El Sol ", de Madrid, el 10 de mayo de 1936 y recogido en " La corriente infinita ", obra citada, página 74.

cielo " (1), y si había leído la traducción que Maeterlinck hizo de un autor similar, Ruysbroeck (2).

Pero, como tales conexiones son difíciles de comprobar, creo haber verificado ya bastante la alta consideración que Juan Ramón tenía de Maeterlinck, por motivos más espirituales que escuetamente literarios, y poder asegurar que Juan Ramón trataba los textos ajenos en la misma forma que los propios, " reviviéndolos ".

Sus préstamos de Maeterlinck pueden ser considerados como intentos de mejorar el texto ajeno y, en algún modo, recuerdan lo que el Profesor Francisco Ynduráin dice de la poesía juanramoniana :

" De la poesía de Juan Ramón diríamos, si no parece tautología, que ha de entenderse poéticamente. Su mejor comentario sería otra poesía en emulación, contagiada y provocada." (3)



(1) En un artículo de " Helios ", 1903, octubre, número VII, en que comentaba un libro de Amado Nervo.

(2) " L'Ornement des nocces spirituelles de Ruysbroeck l'Admirable ", Bruselas, Lacomblez y París, Nilsson, 1891, 297 páginas.

(3) Francisco Ynduráin, " De la sinestesia en la poesía de Juan Ramón ", artículo citado y vuelto a publicar en " Clásicos modernos. Estudios de crítica literaria ", obra citada, página 185.

CAPITULO 14 :

MARTINEZ SIERRA Y MAETERLINCK.

- Página 253 : Gregorio Martínez Sierra popularizó el nombre de Maeterlinck.
- Página 259 : Presentación de artículos de Martínez Sierra, en los cuales se puede apreciar su interés por el arte maeterlinckiano.
- Página 263 : Influencia de Maeterlinck en el " Teatro de ensueño ", de Martínez Sierra.
- Página 265 : Conclusión.

Aunque su figura esté hoy generalmente relegada al terreno de los especialistas - y aun así, muy poca bibliografía hay sobre él -, Gregorio Martínez Sierra es nombre imprescindible de mencionar en toda historia del modernismo. Ricardo Gullón no lo olvidó en su fundamental libro, " Direcciones del modernismo " :

" [...] sentimentalismo, vaga nostalgia, teatro de ensueño, amores lánguidos y etéreos, y todo ello en lo interior, más atento [s] a la divagación íntima de las almas que a la sociedad y al ambiente en donde han de moverse, encarnadas." (1)

Al mismo tiempo, merece mención especial en este estudio, y eso por dos razones.

Por un lado, tradujo la casi-totalidad de la obra de Maurice Maeterlinck en cinco volúmenes (2).

Por otro lado, su calidad de gran director de escena le llegó a convertir en " el primer director de escena europeo " del teatro moderno español (3) ; con este título, se hizo el introductor de Maeterlinck en el mundo teatral, ya no de aficionados selectos, sino del circuito comercial. En unión con los actores Catalina Bárcena y Enrique Borrás (4), creó el Teatro Eslava cuya dirección asumió de 1917 a 1925 y del cual hizo un teatro de vanguardia, dentro - claro está - de las obvias limitaciones de un ambiente empresarial. Para no maltratar una necesaria salud económica, alternó la puesta en escena de obras taquilleras (por ejemplo : " La dama de las camelias ", de A. Dumas hijo ; " Don Juan Tenorio ", de Zorrilla) con otras, no menos rentables por menos populares (" Casa de muñecas ", de Ibsen, por ejemplo).

Al mismo tiempo, llevó - de 1925 a 1932 - los éxitos de

-
- (1) Ricardo Gullón, " Direcciones del modernismo ", Madrid, Gredos, colección Campo abierto, 1963, 242 páginas, página 196.
- (2) En Madrid, Editorial Renacimiento, Establecimiento tipográfico Editorial, cinco volúmenes, sin fecha.
- (3) Gonzalo Torrente Ballester, " Panorama de la literatura española contemporánea ", Madrid, Ediciones Guadarrama, 1962, 2da. edición, volumen I, 410 páginas, página 221.
- (4) Descubrió a Catalina Bárcena que se reveló " la interprete ideal de sus dramas ". Ver Andrés Goldsborough Serrat, " Imagen humana y literaria de Gregorio Martínez Sierra ", Madrid, Gráficas Condor, 1965, 173 páginas, página 21.

su compañía a capitales europeas (París, Londres, Bruselas, Ginebra, Berlín) y americanas.

¿ Y cómo no añadir que alternó su labor teatral con tareas editoriales, dirigiendo las colecciones Estrella y La Esfinge en las que los títulos escenificados fueron apareciendo, realizados por excelentes ilustraciones de los habituales escenógrafos de la compañía, los Fontanals, Barradas, Bürmann ?

Fue con toda razón que Gregorio Martínez Sierra pudo dar el título de " Un teatro de arte en España " a un volumen evocador de su esfuerzo teatral entre 1917 y 1925 (1).

Basándonos en tan variados documentos credenciales, podemos afirmar que Martínez Sierra fue quien popularizó el nombre de Maeterlinck que - hasta entonces - había quedado reservado al restringido cenáculo de iniciados o conocedores de literatura extranjera.

* * *

Desde muy joven, Martínez Sierra había contribuido a revistas, a cuya fundación incluso había colaborado, donde se mencionaba a Maeterlinck muy a menudo con tonos de encomio : " Vida moderna ", " Helios ", " Renacimiento ".

Fue precisamente en " Helios " (2) donde Gregorio Martínez Sierra hizo , por vez primera, alusión a Maeterlinck, alusión indirecta ya que su artículo apuntaba a Benito Pérez Galdós. El autor canario, en su teatro, suele emplear un procedimiento de exposición lenta y sólidamente cimentada, que Martínez Sierra no despreciaba pero que le parecía menos eficaz que unas escasas palabras sugestivas, técnica utilizada por varios autores modernos, entre los cuales Maurice Maeterlinck :

" La exposición en los dramas de Galdós es lenta y sólidamente cimentada. Merced a tal procedimiento, es justo confesar que el ambiente de la obra queda asentado con incontrastable fijeza ; el espectador vase empapando en él como se empapa la tierra en el agua mansa de las lluvias temporales. Lícito es todo proce-

(1) " Un teatro de arte en España. 1917 - Madrid - 1925 ", edición proyectada, dirigida y editada por Gregorio Martínez Sierra, Madrid, Ediciones de la Esfinge, 1926, 178 páginas.

(2) " Helios ", 1903, julio, número IV, páginas 401 a 411. Vuelto a publicar en " Motivos ", París, Garnier Hermanos, 1905, 282 páginas.

dimiento cuando artísticamente se emplea ; pero tengo yo en más que esta acción poderosa por envolvente la soberana por penetrante con que muchos de los grandes dramaturgos modernos - Benavente en España; y tantos otros fuera de ella - imponen con una frase única, no sólo el ambiente, sino el espíritu de todo un drama." (1)

Comienza el primer acto de Alladine et Palomides. En los jardines de su palacio, el viejo rey Ablamo re inclinase sobre Alladine, que duerme, y dice :

" Je crois que le sommeil règne jour et nuit sous ces arbres. Chaque fois qu'elle y vient avec moi, vers le soir, elle est à peine assise qu'elle s'endort. Il faut, hélas, que je m'en réjouisse !... "

Y la melancolía punzante de todo el drama hiere con la saeta de estas pocas palabras el alma del que escucha, y vence." (1)

Este tipo de aciertos no suele ser de los que ofrece la obra de Benito Pérez Galdós - en opinión de Martínez Sierra -, aunque en " Alma y vida " :

" En el maravilloso tercer acto de Alma y vida, aquella escena de las moriscas, aquel pasar de la tormenta sobre la tierra y sobre las almas, aquel aletear de la muerte, que atisha quedito para mejor herir. Es de mera honradez afirmar que en todo el teatro de Maeterlinck, el gran sugeridor, y por lo tanto, según mi entender, el gran dramaturgo, no hay nada que aventaje a estas escenas." (2)

Con esta afirmación, Gregorio Martínez Sierra no quería decir que Benito Pérez Galdós fuera maeterlinckiano " sans le savoir ", pero sí, dejaba entender que cierto procedimiento del que el autor belga sacó patente, no era sino una de las fórmulas naturalmente utilizadas por cualquier artista que no estuviera obcecado por una estética férreamente supeditada a dogmas realistas.

En los mismos años, volvió a prestigiar esta técnica de sugestión, en un artículo sobre M. Linares Rivas, deplorando a la vez que este autor no la utilizara :

" Recuerdo escenas de algunas hermosas comedias de Galdós, de Maeterlinck, de Benavente, de Giacosa, por hablar sólo de contemporáneos ; hay en ellas unas pocas palabras, muy pocas, que sugieren una simpática emoción : el público - el alma colectiva de un público

(1) Gregorio Martínez Sierra, " Motivos ", obra citada, páginas 44-45.

(2) Ibidem, página 43.

siempre es algo como alma de niño - recuerda más tarde lo que oyó ?, no : lo que creyó oír, lo que el alma del autor tuvo el acierto de evocar en las almas de ellos, merced al silencio oportuno ; yo sé de muchas que han ido a buscar en la comedia escrita las frases aquellas que les conmovieron, y las frases no están allí." (1)

No cabe duda que Martínez Sierra, mucho antes de hacerse cargo del Teatro Eslava, se mostraba partidario de una estética teatral opuesta a las fórmulas realistas, en exceso explícitas, de autores de una época anterior. Un diálogo en apariencia trivial, ciertos silencios, tienen más potencias de insinuación, despiertan más resonancias en el alma del espectador que todo el peso de la maquinaria realista.

Era normal, por lo tanto, que en otro artículo de juventud, citara a Maeterlinck para introducir un párrafo suyo :

" El Silencio, ángel de las verdades supremas, mensajero de lo desconocido, sol del amor que madura los frutos del alma. (Maeterlinck)

Buscando el Silencio entré de mañana en los solitarios paseos del Retiro, y me encontré en su reino : el otoño. No había nadie ; ni niños ni pájaros. [...] Todo estaba dispuesto para un gran fiesta : la fiesta del Silencio, la fiesta íntima a que están convidadas las almas de todos los poetas." (2)

Por fin, conociendo ya el especial interés que Gregorio Martínez Sierra demostraba hacia toda forma de evocación íntima, de expresión elusiva tanto como alusiva, simbolista en una palabra, era también normal que escribiese algún artículo sobre el mismo Maeterlinck. Concretamente, fue una reseña de " Pelléas et Mélisande " (3), que fue al mismo tiempo pretexto para una presentación más general del autor belga.

Empezaba por señalar en él la preocupación primordial de todo escritor simbolista : la investigación, no ya de la vida " real " de los realistas, sino de una vida interior, el alma. Pero, para Maeterlinck, el alma es terreno donde reina el misterio :

" Acaso la vida no valga más que por el misterio que lleva dentro. Al menos el alma, que es la que sabe de vivir, no aprecia, no saborea los episodios de su pro-

(1) Gregorio Martínez Sierra, ibidem, página 59.

(2) Artículo " El corazón abierto ", ibidem, página 272.

(3) Artículo " Pelléas et Mélisande ", ibidem, páginas 201-202.

pia existencia más que cuando los mira envueltos en el misterio de la semi-olvidanza ó en el misterio de la incertidumbre : recuerdos y esperanzas." (1)

Ahora bien : ya sabedor de los trucos de la creación artística y buen conocedor de las vivencias del artista en trance creativo, apuntaba el problema de la sinceridad del artista (2). Problema que a Gregorio Martínez Sierra no parecía le interesara ya que lo artístico es el resultado del proceso creador, por más luz que el conocimiento de este mismo proceso creador pueda traer para entendimiento de la obra realizada.

" Maurice Maeterlinck es un enamorado del misterio. ¿ Un enamorado de él ó un maestro en el arte de producirle ? No lo sé ni me importa. Son en arte sinceridad y maestría cualidades que ni la crítica más sutil alcanza nunca a desenredar. A mí, respecto de Maeterlinck me sucede algo extraño. Leo sus obras teatrales, y rendido a la magia de su maravilloso sugerimiento, soy fiel creyente en su sinceridad ; sí, el alma que ha sabido proyectar todo el misterio del dolor, todo el presentimiento de la muerte, toda la inquietud del amor que, aun siendo culpable se ignora a sí mismo, sobre las divinas figuras de Mélisande y de Alladine, es amador sinfero de la belleza oculta ; el que ha sabido henchir de terror trágico los ruidos de la noche y el vuelo de las aves y el sonar del agua, sabe y ama el secreto del alma de las cosas ; y vibra lealmente forjando estos ensueños que nos hacen vibrar. Esto pienso leyendo sus tragedias : pero poco después de leídas van cayendo sobre mi espíritu nieblas de escepticismo, y acontece que en muchas ocasiones, meditando a solas, no creo en Maeterlinck ; mejor dicho, no creo que sienta lo que hace sentir.

Repito que bien poco me importa. Hoy he leído las rítmicas prosas que dicen el amor de Mélisande y Pelléas y doy con toda el alma gracias al poeta, porque, merced a ellas, mis pensamientos, como la madre y la

(1) Ibidem, página 201.

(2) ¿ Sinceridad del artista ? Esta pregunta recuerda lo que suponen la mayor parte de los críticos de Gregorio Martínez Sierra : sus obras habrían sido escritas en colaboración con su mujer, María de la O Lejárraga. Si así fuera, no sería ilógico que Martínez Sierra estuviese especialmente sensibilizado al problema de la sinceridad del artista, a la vez que lo declarase un falso problema. Al respecto, creo que la posición de Gonzalo Torrente Ballester, obra citada, página 293 : " No nos parece que sea un tema fundamental. En todo caso, el escritor y su colaboradora forman una unidad, una sociedad literaria que conocemos con el nombre de Martínez Sierra, y a ella debemos atenernos ... ", creo que esta posición es la más acertada.

esposa de este su drama, se han refugiado del lado de la sombra." (1)

Algún tiempo más tarde, Gregorio Martínez Sierra volvería a hablar del misterio configurativo de toda vida interior, sin referencia ya a Maeterlinck, en tales términos que todo el mundo poético se circumscribía a este misterio - idea muy maeterlinckiana -:

" El misterio está en derredor nuestro como el aire, y como el aire para la vida, así es el alimento indispensable para esta otra vida interior, sin la cual la del cuerpo es harto menguada y despreciable : el misterio está en todo, y nosotros inconscientemente nos acogemos a él y le celebramos siempre que intentamos celebrar alguna de las cosas que nos parecen bellas y respectables. Así, hablamos con amor de la inocencia de la niñez y respetamos los entusiasmos de la infancia y sus arrebatadas rapsodias y los vuelos de su fantasía hacia el mundo de lo maravilloso, y nos detenemos con respeto ante el mirar, a un tiempo profundo y vago, vidente, pudiéramos decir, de los ojos de un niño, ante la inmotivada sonrisa de otro niño que está durmiendo. El misterio es quien hace para nosotros todo esto respetable y sagrado, quien pone en aquella mirada una suprema significación y un sentido alto en aquella sonrisa.

[...] misterio que no es sino otro nombre de poesía, y la poesía es la madre y la amiga y la arrulladora de todo humano corazón." (2)

¿ Es de sorprender que Gregorio Martínez Sierra, tan buen conocedor de Maeterlinck y que apreciaba tanto sus fórmulas artísticas, las haya adoptado en su primer teatro ?

En " Teatro de ensueño " (3), volumen que contenía cuatro obritas teatrales, la primera, " Por el sendero florido ", nos mostraba una influencia directa del primer teatro maeterlinckiano.

Una carreta de gitanos se acerca a un pueblo. En ella van un viejo, su hijo y su nuera, y unos niños. La mujer está afiebrada. Se siente morir y teme cerrar los ojos.

(1) Gregorio Martínez Sierra, " Motivos ", obra citada, páginas 201-202.

(2) Gregorio Martínez Sierra, " La vida inquieta. Glosario espiritual ", Madrid, Renacimiento, 1913, 249 páginas, páginas 49-50.

(3) Gregorio Martínez Sierra, " Teatro de ensueño ", Madrid, Imprenta de Samarán y Cía, 1905, primera edición.

" Tengo miedo.

¿ Qué suena ? No puedo dormir.

No quiero dormir ; no quiero que se me cierran los ojos.

¿ Me llamarás si duermo ? ¿ Me despertarás ?" (1)

Al entrar en el pueblo, la mujer se ha dormido. En este mismo momento, se ha muerto. Lo confirma el médico local. Mientras los pueblerinos se niegan a que sea enterrada en su cementerio, el viejo consuela a su hijo que no puede creer que su mujer ha muerto. Está dormida , repite.

Con sus recelos inconcretos y sus temores a la muerte, la heroína recuerda a unas mujeres del primer teatro maeterlinckiano. Por otra parte, el mismo diálogo, hecho de frases entrecortadas y con un nivel aparentemente nulo de expresión trágica, lleva todas las características del lenguaje maeterlinckiano. Como botones de muestra van estos dos ejemplos :

" El niño : Mira el abuelo cómo va mirando.

La niña : ¿ Qué miras, abuelo ?

El viejo : El camino.

La niña : ¿ Qué hay ?

El viejo : Nada, polvo.

La niña : Aquella zarza tiene moras. ¿ Me dejas ir por ellas ?

El viejo : No podemos pararnos.

La niña : Es que tengo sed. Hace mucho calor.

La mujer : ¡ Ay ! ¿ quién llora ? (2)

La mujer : ¡ Ay, Señor !

Dentro : Vida mía ... Padre, ¿ llegamos ?

El viejo : Estos caminos no se acaban nunca. ¿ Está peor ?

Dentro : No sé ; tiene las manos como brasas.

La mujer : ¿ Quién llora ?

Dentro : No llora nadie. Duerme.

La mujer : Los niños lloran.

El viejo : Los niños se han dormido. (3)

La segunda obrita de " Teatro de ensueño ", " Pastoral ", vuelve a recordarnos a Maeterlinck, especialmente en el argumento de su famosa obra, " El pájaro azul ".

Alcino, un pastor, decide peregrinar por el mundo hasta encontrar a la Reina Sol, promesa de total felicidad. Una amiga,

(1) Cito por una edición ulterior de " Teatro de ensueño ", Madrid, Editorial Renacimiento, 1911, tercera edición, 271 páginas, página 31.

(2) Gregorio Martínez Sierra, " Teatro de ensueño ", ibidem, página 26.

(3) Ibidem, página 29.

Rosa María, le acompaña. Después de encontrar a la Reina Primavera y a otras mujeres enigmáticas, y de descubrir que ellas no son el sueño imaginado, Alcino se apercibe que Rosa María, su humilde acompañante, es la misma Reina Sol. Pero ya es demasiado tarde. Rosa María lo dice :

" Has de saber, pastor, que una vez en la vida soy compañera de cada mortal. Pasa por mi cabaña ; voyme con él , si su amor me adivina, suya soy ; si le ciega el orgullo de su sueño, finado el camino, me aparto de él. Adiós ... " (1)

A la diferencia del " happy end " típico de cuentos infantiles en " El pájaro azul " (después de una búsqueda infructuosa, los dos niños descubrían que su mirlo, el pájaro que desde siempre tenían en casa, era el verdadero pájaro de la felicidad), el final de " Pastoral " ofrece menos alegrías.

¡ Y sorpresa ! La obrita de Gregorio Martínez Sierra es de 1905, cuando la de Maeterlinck de 1909. ¿ No será que ciertos temas estaban " en el aire ", tanto como ciertas técnicas ? ¿ No sería Maeterlinck un catalizador de temas y formas de expresión de moda a finales del siglo pasado, que por gracia de algún concurso de circunstancias favorables, se hubiera vuelto célebre y polo de atracción de artistas europeos ?

Ahorraré el inventario de la producción ulterior de Martínez Sierra. De todas maneras, no he encontrado huellas maeterlinckianas. Tampoco intentaré ver en la femenina ternura que impregna buena parte de su producción alguna reminiscencia de Maeterlinck. Creo que no la hay y que se debe, más bien, atribuir a la colaboración de su mujer.

En resumidas cuentas, quise mostrar que, desde sus primeros años en literatura, Gregorio Martínez Sierra prefirió la técnica oblicua de cuño simbolista al método más directo del realismo, y que Maeterlinck le pareció un autor de convincentes aciertos en este sentido.

(1) Gregorio Martínez Sierra, " Teatro de ensueño ", edición citada, página 90.

CAPITULO 15 :

PEREZ DE AYALA Y MAETERLINCK.

- Página 267 : Estudio de " La dama negra " en sus relaciones con Maeterlinck.
- Página 269 : ¿ Por qué no perseveró Pérez de Ayala en el camino teatral ? Tres intentos de contestación con la consiguiente desafección respecto a Maeterlinck.
- Página 274 : Conclusión.

1903. El año (1) de la presentación del escritor Pérez de Ayala al público es también el año de su encuentro con Maeterlinck.

El descubrimiento del simbolista belga trajo dos consecuencias : 1º) la publicación de una obra teatral (2), clara imitación de " La Intrusa " maeterlinckiana (3) ; 2º) la publicación de un artículo (4) sobre el mismo autor simbolista, artículo que puede considerarse como la mejor presentación global, en lengua castellana, de Maeterlinck, hasta la fecha.

Vamos a considerar, primero, la obra teatral de 1903. Se trataba de una tragedia que Pérez de Ayala llamó " tragedia de ensueño ", usando así la mención genérica que su nuevo amigo (5) Valle-Inclán acababa de crear en uno de sus textos incluidos en " Jardín umbrío " del mismo año.

La obra se titulaba " La dama negra ", y estaba redactada, aun con este subtítulo valle-incianesco, a la manera de " La Intrusa ".

El mismo planteamiento se parecía estrechamente al de Maeterlinck. Una familia, encerrada en su casa rodeada por un jardín otoñal, vive a la espera de la recuperación mental del hijo que sus amores por una - así llamada - " dama negra " pierden. Muy

(1) Para ser exacto, en 1902, Ramón Pérez de Ayala había publicado ya un primer trabajo, el cuento " El otro padre Francisco ".

(2) Publicada en la revista madrileña " Helios ", 1903, agosto, número 5, páginas 14 a 20.

(3) Más categórico, Víctor de la Concha ha hablado de " adaptación " de " La Intrusa ", pero sin fundamentar su afirmación. En " Los senderos poéticos de Ramón Pérez de Ayala ", tesis doctoral publicada en " Archivum ", revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Oviedo, 1970, tomo XX, 404 páginas, página 15.

(4) Publicado en la revista madrileña " La Lectura ", 1903, septiembre, páginas 48 a 63. El trabajo abarcaba la obra entera de Maeterlinck, desde las primeras poesías de " Serres chaudes " hasta los últimos estudios de " Le temple enseveli " (1903), mostrando un detallado conocimiento de facetas casi ignoradas del escritor flamenco. Artículo no incluido en las " Obras completas ".

(5) Sobre las relaciones de Ramón Pérez de Ayala con Valle-Inclán, ver Miguel Pérez Ferrero, " Ramón Pérez de Ayala ", Madrid, Editorial Guadarrama, Publicaciones de la Fundación Juan March, 1973, 164 páginas, página 97.

bella, la "dama negra" exige sangre de sus amantes, que languidecen como plantas enfermas.

Todas las esperanzas de la madre y del anciano - ¿será el abuelo? - radican en la actuación de una joven, antaño novia del hijo, que podría distraerle de sus inclinaciones mórbidas. Por desgracia, la joven (que viste de blanco, en oposición simbólica a la "dama negra") huye despavorida, al comprobar el cambio trágico operado en el hijo enamorado.

Por su parte, el hijo se siente desfallecer, pero sostiene que Aurora - la "dama negra" - le devolverá la vida. En estas circunstancias muere, sin que sus familiares puedan cerrar el paso a una negra silueta que se perfila en la reja del jardín.

Por añadidura, varios aspectos de la obrita recuerdan aspectos muy especiales de las primeras obras teatrales de Maeterlinck. Así, el invernadero que se nos describe en las acotaciones primeras:

"Es un invernadero tibio. Hay plantas exóticas que exhalan emanaciones acres de sus flores carnosas y polícromas. Los arbustos son rígidos, entecos; ni la violencia del huracán les azota, ni la dulzura de la brisa les halaga; crecen con lenta y enfermiza parsimonia en aquel recinto de vida recortada y artificial".
(1)

¿Cómo no recordar el ambiente asfixiante de "Serres chaudes", el primer volumen de poemas que escribiera Maeterlinck? Ambiente que el mismo Pérez de Ayala supo presentar con pleno acierto en su artículo ya mencionado:

"Serres chaudes, cuyo epígrafe es la siguiente frase de la Imitación de Cristo: "Et torpent mihi multa relinquitur miseria", es un símbolo transparente, á mi ver, del alma humana, que atraviesa la vida sin que le sea dado conocer las leyes y planes por que el mundo se rige, ni aun el mundo mismo, confinada, como está, en el recinto artificioso y sofocante de la serre chaude. Léanse, en confirmación de lo que digo, los versos siguientes:

O serre au milieu des forêts !
Et vos portes à jamais closes !
Et tout ce qu'il y a sous votre coupole !
Et sous mon âme en vos analogies !

(1) Ramón Pérez de Ayala, "La dama negra", 1903. En "Obras completas", volumen I, página 1156.

En el ambiente cálido del invernadero, con el aroma penetrante de las flores exóticas, evócanse sueños agitados y alucinantes pesadillas. En algunas de ellas se marca ya la influencia de los místicos flamencos." (1)

Otro aspecto muy maeterlinckiano que Pérez de Ayala supo introducir en su trabajo, reside en el valor dramático concedido a los ruidos de varias indoles que llenan los frecuentes silencios de obras maeterlinckianas. En el mismo artículo, el escritor ovetense no dejó de mencionarlo :

" Suenan en la puerta de Maleine apagados ruidos, roces temerosos ; es el perro que araña con sus patas. Más tarde retumban golpes sordos, extraños ; es el niño Allan, que juega a la pelota. Un ciprés le hace soñar al viejo Hjalmar, presa del remordimiento ; es un árbol como todos los árboles, que el viento hace cimbraear. La tierra parece removerse al lado de Maleine, " es un topo, un pobrecillo topo que trabaja." (2)

Y, en su obra teatral, introducía estos ruidos de la forma siguiente :

" Largo silencio en que las personas cavilan. El anciano paladea el amargor de lágrimas furtivas. Se oye algo como un gemido tras de la puerta de la derecha ; la madre corre veloz y desaparece." (3)

" Pausa. - Se oye aullar a un perro con lastimeros aullidos que resuenan medrosos ; esos perros agoreros que en las aldeas lloran la muerte del sol. - El viento gime con angustia. - Los árboles se agitan como poseídos de pavoroso temblor. - El ciprés hace signos cabalísticos en el cielo de sangre. - El agua lacrimosa, presa de extraña pavora, se calla. - Las hojas secas se agitan en remolinos siniestros." (4)

* * *

Sorprendentemente, esta obra, aun con todo su interés y calidad, quedó única. Pérez de Ayala no volvió a escribir para el teatro. Aquel ensayo no parece haber sido más que una tentativa,

(1) Ramón Pérez de Ayala, " Maeterlinck ", en " La Lectura ", Madrid, 1903, septiembre, página 49.

(2) Ramón Pérez de Ayala, ibidem, páginas 51-52.

(3) Ramón Pérez de Ayala, " La dama negra ", obra citada. En " Obras completas ", volumen I, página 1159.

(4) Ramón Pérez de Ayala, ibidem, página 1162. Sin embargo, el jardín es más bien una reproducción de los jardines de Samain.

para probar posibilidades expresivas. Sin consecuencia.

¿Será que Pérez de Ayala vió claramente que no había camino para él en el teatro ? Puede ser. Como la mayoría de sus artículos lo demostraron, tenía altas exigencias en el terreno tanto intelectual como estético. Así lo vemos en un trabajo titulado " Clarín y don Leopoldo Alas " :

" Bien que desde la muerte de " Clarín " se ha ido difundiendo en la literatura cierta contrahecha afectación y verbosidad vacua, por penuria de preparación y recursos, un llamado " estilo artista ", sin conseguir pasar de artificioso, que amenazaba estragar el gusto público. Pero, habiéndose llegado a la saturación y empacho de ese empalagoso estilo, se echa de ver ya la reacción saludable hacia la dignidad literaria, no por severa menos llana." (1)

Al tratarse de teatro, sus exigencias se mantenían, aún más estrictas quizás. En " Las máscaras ", al criticar de forma tan agresiva - crítica atenuada en años ulteriores en lo referente a Benavente (2) - las obras teatrales contemporáneas, Pérez de Ayala subrayó la falta de seriedad que afectaba a todas ellas. Así lo prueba un artículo sobre Benito Pérez Galdós, a propósito de " Sor Simona ", obra del mismo :

" A mí me sucede [...] que el teatro, en general, me aburre. Voy a un teatro y se me figura que todo aquello carece, fundamentalmente, de seriedad. (Echemos por delante que entre las excepciones en que el teatro es asunto de esencia seria y humana se cuentan todas las obras de don Benito Pérez Galdós. Digamos, de paso, que la finalidad de esta serie de ensayos no es otra que contribuir, siquiera en corta medida, a que el teatro se oriente en un sentido de mayor seriedad.)" (3)

O, como declaraba Fernando, portavoz de Pérez de Ayala en su crítica de un teatro palabrero, en " Troteras y danzaderas " :

(1) Ramón Pérez de Ayala, " Amistades y recuerdos ", Barcelona, Editorial Aedos, 1961, 331 páginas, página 30. Se trata de una edición de artículos recogidos y ordenados por J. García Mercadal, artículos no publicados en las " Obras completas ".

(2) Ramón Pérez de Ayala, " Las máscaras ", Madrid, Imprenta Clásica Española, 1917, 229 páginas. El cambio de óptica crítica relativo a Benavente data de la cuarta edición, 1940.

(3) Ramón Pérez de Ayala, " Las máscaras ", obra citada. En " Obras completas ", volumen III, página 35.

" ¿Qué le parece a usted esta comedia, don Alberto ? Yo no acabo de entender qué es lo que le emociona a esta gente. Sin duda es que no soy capaz de sentir esos conflictos caseros y esas bobadas familiares que parecen chismes de portera, porque nunca he tenido casa ni familia. A mí, con sinceridad, y usted perdóne si digo una herejía, esta pieza me parece una estupidez, y el público, idiota o hipócrita. ¿ Se ha fijado usted en la enorme cantidad de palabras que dicen todos los personajes y ninguna viene a cuento ? ¡ Cristo, qué tabarra ! Puede que sea porque yo soy actor de cinematógrafo ; pero yo creo a pie juntillas que el teatro hablado aburre a cualquiera. ¿ A qué vienen todas esas gansadas que dicen los cómicos ? ¿ Qué finalidad persigue el autor ? Si las emociones de verdad se pueden comunicar sin abrir la boca ... Nunca he visto, ni es posible que vea, como no sea entre locos, que sandeces y tonterías ayuden a contagiar la emoción. ¿ Y es esto la literatura ? " (1)

Eso me lleva a creer que Pérez de Ayala renunció a tentar fortuna en el teatro por ver, con demasiada claridad, los problemas que acarrearía este modo de expresión. Una cosa es tener lucidez de crítico ; otra cosa es tener la capacidad creadora del artista.

Sin embargo, las razones pueden haber sido algo más complejas. Puede haber habido otro motivo que explique la renuncia de Pérez de Ayala a la expresión teatral. Una razón menos deliberada que la anterior y más vinculada a necesidades internas.

Alejémonos un instante del teatro, para volver a él más tarde. En un artículo sobre " Panteísmo asturiano ", en el que nuestro autor subrayaba la influencia del medio físico sobre el alma de su pueblo, decía así :

" Las vacas del país, [...] son resignadas y tristes, sesudas, pensadoras. [...] No creo pecar de hiperbólico, lector, si te afirmo que hay caballos asturianos de alma asturiana, inconfundibles con sus semejantes ; son los caballos de los curas de aldea, de los médicos de pueblo, animales llenos de apatía, peludos, encanecidos, desengañados, que parecen sonreír amargamente con su bello inferior caído bajo los dientes de color de ocre. Y perros asturianos, como los perros del Señor en las encáusticas de Gadi y Memmi ;

(1) Ramón Pérez de Ayala, " Troteras y danzaderas ", Madrid, Editorial Renacimiento, 1913, 384 páginas. En " Obras completas ", volumen I, página 911.

esos perros de las alquerías, doctores en ciencias misteriosas, que tumbados bajo el hórreo ladran soñolientamente sin dignarse mirar al transeúnte, y por las noches aúllan venteando a la muerte. Por doquiera asoma un hondo sentimiento de pesimismo panteísta, romántico, opuesto a la clásica serenidad del Mediodía." (1)

¿ No fue esta reacción algo displicente al pesimismo encontrado en las Asturias de sus años juveniles, la que llevó a Pérez de Ayala hacia el mundo clásico (2) ? La tan notoria (3) seducción ejercida por los mitos clásicos sobre su espíritu resultó, a mi parecer, al encontrar en el clasicismo la síntesis requerida por su actitud respecto a realidad y conocimiento, actitud bien definida por Frances Wier Weber :

" He believes that knowledge is relative but that there is, nevertheless, a single absolute reality beyond the reach of human reason. He envisions an ultimate cosmic harmony that perfectly reconciles all conflicts and contradictions ; although man cannot rationally grasp this total reality, he can intuit it through esthetic experience, imitate it in a work of art, affirm and revere it in the practice of tolerance. In his fiction, these two disparate conceptions, a relativistic theory of knowledge and a belief in an absolute, balanced reality, suggest themes and determine composition ; in some works the first dominates, in others the second, and occasionally they seem to collide and conflict." (4)

(1) Ramón Pérez de Ayala, " Panteísmo asturiano ", artículo publicado en " Alma española ", Madrid, 1903, 20 de diciembre. En " Obras completas ", volumen I, páginas 1190-1191.

(2) Bien es verdad que su educación entre jesuitas fue causa ocasional de este interés, pero hay que buscar más allá la causa verdadera.

(3) Estudiada primeramente por Maruxa Salgues de Cargill, " Los mitos clásicos y modernos en la novela de Pérez de Ayala ", Jaén, Gráficas Nova, 1971, 141 páginas, particularmente página 109 ; después, por Andrés Amorós, " La novela intelectual de Pérez de Ayala ", Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1972, 499 páginas, que concluye página 91 : " Todo se repite ; el acontecimiento es una manifestación de un principio general que, a lo largo de la historia, ha tenido otras muchas. A esto hay que atribuir, y no a fáciles erudiciones pedantes, la frecuente aparición de un segundo plano clásico por detrás de los seres y acciones más humildes."

(4) Frances Wier Weber, " The literary perspectivism of Ramón Pérez de Ayala ", Chapel Hill, The University of North Caroline Press, Studies in romance Languages and Literatures, 1966, nº 60, 108 páginas, página 12.

Al mismo tiempo que fiscalizaba el pesimismo panteísta de Asturias, creo que Pérez de Ayala ha dejado aflorar cierta disconformidad, aun no claramente explícita, con las obras de tipo maeterlinckiano. En efecto, lo que veía en el alma asturiana no distaba mucho de lo que le sugerían ciertas lecturas de Maeterlinck. Un ejemplo de cada trabajo nos lo dejará ver :

" Hay perros asturianos, famélicos y huesudos, como los perros del Señor en las encáusticas de Gadi y Memmi ; esos perros de las alquerías, doctores en ciencias misteriosas, que tumbados bajo el hórreo ladran soñolientamente sin dignarse mirar al transeúnte, y por las noches aúllan ventteando a la muerte. Por doquiera asoma un hondo sentimiento de pesimismo panteísta, romántico, opuesto a la clásica serenidad del Mediodía." (1)

" Esta es la visión de un primitivo ; un capítulo de Ruysbroeck el Admirable ó un fresco de Gadi ó Memmi. Pero lo que se ha de ver, sobre todo, en este libro de Maeterlinck, es la íntima sensación del misterio, el miedo al misterio, ó un conjunto de misteriosas combinaciones y ocultas fuerzas, que nuestros sentidos no pueden percibir ni nuestra inteligencia entender." (2)

Por eso, opino que en su artículo sobre Maeterlinck, aun con toda la veneración con que le trataba, hay motivos para suponer un futuro distanciamiento respecto al autor estudiado.

Además, no hay que olvidar lo que Pérez de Ayala confesó más de una vez : una cierta propensión a la pereza literaria. Así, lo advertía en un artículo del 3 de marzo de 1916 :

" En la profesión intelectual - sea literaria, sea científica - no cabe decadencia sino en aquel punto en que por pereza se abandona la actividad original para acogerse a la expeditiva y holgona actividad rutinaria. Por lo tanto, la decadencia intelectual se engendra por un vicio de la voluntad que no por senescencia del espíritu, la cual yo no sé que exista, y lo mismo puede aparecer en la edad temprana que en la edad madura o en la extrema. No hay, pues, propiamente decadencia intelectual, en cuanto no es fatalidad a la cual todas deban rendir parias, sino renun-

(1) Ramón Pérez de Ayala, " Panteísmo asturiano ", artículo citado; en " Obras completas ", volumen I, páginas 1190-1191.

(2) Ramón Pérez de Ayala, " Maeterlinck ", en " La Lectura ", Madrid, 1903, septiembre, página 50.

ciamiento que depende del arbitrio, aflictiva sanción que viene aparejada con la falta de diligencia e industria." (1)

Andrés Amorós, al estudiar las razones del silencio súbito de Pérez de Ayala (2) en pleno auge creativo, entre otras causas, arguye de su conocida pereza, pero no se fundamenta únicamente en ella. Cree que el mismo Pérez de Ayala, quien dejaba en sus obras constancia de sus experiencias profundas, ya en 1913, al terminar su primera tetralogía, había prefigurado su silencio final :

" ... me parece que el silencio narrativo de Pérez de Ayala está prefigurado ya en la rendición de Alberto, su personaje autobiográfico. Al acabar su primera etapa, el escritor ha cerrado el ciclo de la auténtica novela, aquella en que él pone en juego su propio destino, y ha comenzado a hacer lo que podríamos llamar " productos culturales ". (3)

De allí, se puede aceptar que ciertas apostillas del artículo sobre Maeterlinck (4) y al reseñar las obras teatrales del mismo, dejaban también transparentar, como en filigrana, una inconsciente desafección respecto al autor belga.

He querido estudiar las razones por las cuales Pérez de Ayala no perseveró en el camino teatral, cuando parecía que su aproximación a Maeterlinck iba a resultar fructuosa. Sea pereza, sea rechazo de cuanto no era serenidad clásica, sea percepción de sus limitaciones artísticas en este género ; quedó patente que, como intelectual consciente de su originalidad, no se plegó a una moda por más atractiva que le haya parecido en un primer momento.

(1) Ramón Pérez de Ayala, " Sobre la decadencia espiritual ", artículo del 3 de marzo de 1916, no incluido en las " Obras completas ", y publicado en " Tabla rasa ", Madrid, Editorial Bullón, 1963, 244 páginas 228-229.

(2) Cuando, en 1926, apenas acabadas dos de sus mejores novelas, " Tigre Juan " y " El curandero de su honra ", Pérez de Ayala renunció a la creación novelística.

(3) Andrés Amorós, obra citada, página 396.

(4) Como la de hablar de decadencia, a propósito de la obra de Maeterlinck. En artículo citado, página 40.

CAPITULO 16

RAMON GOMEZ DE LA SERNA Y MAETERLINCK.

- Página 276 : Presencia de Maeterlinck en la primera etapa de la producción de Ramón Gómez de la Serna.
- Página 278 : Estudio del retrato que hizo Ramón de Maeterlinck. Relaciones con la obra de Gómez de la Serna.
- Página 284 : Impronta maeterlinckiana en las primeras obras de Ramón Gómez de la Serna, especialmente en " El drama del palacio deshabitado "
- Página 288 : Conclusiones.

Tres de julio de 1888. Relativamente a los autores anteriormente estudiados, la fecha tardía del nacimiento de Ramón Gómez de la Serna hace de él un autor poco sujeto a las influencias directas de Maurice Maeterlinck, de moda ya a finales del siglo pasado.

Sin embargo, la precocidad literaria del joven Ramón (1) no le dejó insensible a las corrientes literarias de moda anteriores a su decisión de escribir, como lo vamos a ver.

Si se puede dividir la producción de Ramón en tres etapas, como lo ha hecho Gaspar Gómez de la Serna (2), es completamente cierto que la presencia de Maurice Maeterlinck no puede afirmarse con seguridad sino en la primera (3).

(1) Sin duda alguna, favorecida por sus padres, así como Gaspar Gómez de la Serna lo subrayaba: "Y tiene la suerte de que todo va a ayudarlo en ese camino. Su padre, bondadoso y comprensivo, no sólo no trata de forzar la vocación del hijo mayor, presionando, como hubiera sido sólo, para que siguiera la tradición jurídica y política familiar, sino que facilita todo lo que puede el honroso paso literario, poniendo a su disposición nada menos que una revista, que crea y sostiene a sus expensas: Prometeo." En "Ramón", Madrid, Editorial Taurus, 1963, 305 páginas, páginas 44-45. En "Der Avantgardismus Ramón Gómez de la Sernas", Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, Analecta Romanica Heft 20, 1971, 346 páginas, página 9, Ronald Daus añade, hablando de los padres: "[...] bleiben sie in der Erziehung ihrer Kinder echte "Krausistas": sie waren für ihre Zeit nachsichtig und offen liebevoll; sie verwöhnten Ramón und akzeptierten seine Wünsche, auch wenn sie ihren Ansichten widersprachen."

(2) Ver Gaspar Gómez de la Serna, obra citada, páginas 115 y siguientes. Después de una primera etapa de 1909 a 1920, habría la etapa del humor, paso de "lo barroco patético a lo barroco jovial" (en palabras de Guillermo de Torre, en Introducción a la "Antología. Cincuenta años de vida literaria" de Ramón Gómez de la Serna, Buenos Aires, Editoriales: Losada, Espasa-Calpe, Argentina, Poseidón, Emecé y Sudamericana, 1955, página 19), seguida, en Argentina, desde 1936 hasta su muerte, de un retorno a un humanismo esencial, camino hacia la trascendencia.

(3) Epoca que Gaspar Gómez de la Serna, obra citada, páginas 115-116, denomina: "pre-Ramón", el del teatro en soledad, el de las biografías prologales a los grandes raros, el de los secretos y los largos soliloquios de Morbideces o el Libro mudo y aun el de las Proclamas de Pombo e incluso el del Libro Nuevo y El Rastro, era un Ramón reformista que se enfrentaba con el drama humano con intención trascendente, empeñado desde dentro del drama mismo en descomponer sus factores ficticios y dar paso, en serio, a los verdaderos en un empeño patético de descomponer y recomponer el universo."

En efecto, es un período de búsqueda, en el cual Ramón pasa de la preocupación social manifestada en sus primeros escritos (1) al incesante delirio anarquizante de los textos ulteriores, publicados en la revista "Prometeo" que fundó su padre Javier Gómez de la Serna, pero que Ramón dirigió a su antojo a partir del número XI, hacia septiembre de 1909.

Delirio anarquizante que está reflejado con claridad en la conferencia que, bajo el título de "El concepto de la nueva literatura", leyó en 1909 en el Ateneo madrileño, de cuya sección de literatura era a la sazón secretario.

Para Ramón, la nueva literatura se debía fundamentalmente definir "a contrariis", es decir, en oposición a la producción anterior :

"Lo más deplorable de esta literatura [la de antes], lo que más insurrecciona contra ella, es que carece de inquietud. Es impasible [...]. Es sólo un pasatiempo [...] para gentes que no han latido según ritmos superiores [...]" (2)

Para Ramón Gómez de la Serna, en 1909, la nueva literatura debía ser, ante todo, reacción individualista contra todo lo anterior. Debía ser algo diferente :

"De todo lo dicho se desprende que la nueva literatura no tiene un común denominador. Se absuelve de ese prurito disciplinante, escolástico. Ha acogido en su tórax una palabra de una significación impersonal : es

(1) Por ejemplo, en el número 1 de "Prometeo", de noviembre de 1908, al firmar un artículo titulado : "Opiniones sociales. La nueva exégesis" : "La cuestión capital, única de la vida - claro que porque es ante todo cuestión individual - es la social, y es increíble que el hombre no se haya impuesto lo que debe ser su única imposición, la de solucionarla, y sobre todo es increíble cuando está en situación de resolverse porque se ha cromatizado su conciencia ...", página 58. Luis S. Granjel, "Ramón en Prometeo", en "Insula", Madrid, 1963, febrero, n.º 195, página 3, ha escrito sobre esta preocupación en Ramón Gómez de la Serna : "La preocupación social, evidente en Gómez de la Serna por los años de exaltación juvenil, inspira buena parte de su teatro, El Libro mudo, y varios artículos publicados en Prometeo y en su mayoría con el rótulo común, bien expresivo, de "Doctrinas sociales. La nueva exégesis" ; redactados estos trabajos entre 1908 y 1909, en todos es manifiesto el influjo de "Silverio Lanza" y también el de sus lecturas de Nietzsche, de Gorki y Maekel, de Emerson y Stirner."

(2) En "Prometeo", 1909, abril, número 6, página 8. Posteriormente publicado en tirada a parte por la Imprenta "Aurora" de J. Fernández Arias, Madrid, 1909, 32 páginas.

individualista [...]. Su concepción es la misma del monismo, por eso llamo a mi doctrinarismo, a mi modo de concebir la literatura " Monismo literario ". (1)

Aunque, en los años ulteriores, rechazó categóricamente esa producción juvenil (2), nos puede interesar verificar lo que el verdadero Ramón, el de " la visión inédita " según términos del Profesor Francisco Ynduráin (3), debe a estos tanteos preliminares, y quizás a Maeterlinck.

* * *

Más que rastrear la presencia esporádica de Maeterlinck en los textos escritos por Ramón de 1908 a 1920, me parece más seguro, más pedagógico también, " cortar por el atajo ". En

(1) En " Prometeo ", número citado, páginas 30-31.

(2) En su " Automoribundia (1888-1948) ", Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1948, 832 páginas, página 721, afirmaba : " Los primeros [libros] que escribí son piedras desde la barricada. Ya es bastante dar carácter a la piedra en vez de tópico a las cosas. La transformación en piedra del tópico fué la primera evolución de lo que iba siendo cada vez más monótono. Todo volvió por un momento a purificarse, a ser materia bruta, palabra oscura y ruda, cosa que había conseguido su rebeldía primera. Así " Norbideces " y el " Libro mudo " son desplantes que sólo conociendo la época en que aparecieron se justifican.

Esos primeros libros son como esas páginas que con la primera pelusa parecen escuerzos o pollos de araña y sólo después, transfigurados en sus distintas fases, serán lo que pueden ser, pero ya metamorfoseados.

Y, más severo aún en el prólogo a sus " Obras completas ", al eliminar gran parte de sus obras de juventud, hablaba, página 9, de " la morralla de obras que produjo mi frenética adolescencia ", y añadía : " El delirio en la soledad se puede llamar a toda mi obra del principio, un delirio fulminante , que, por otra parte, en aquel momento falta de ambiente para nada, fué el que había que tener. Está bien que le traspasen al lector ideas y poesía, pero no las escarlatinas que tuvimos "

(3) Francisco Ynduráin, " Sobre el arte de Ramón ", en " Clásicos modernos. Estudios de crítica literaria ", Madrid, Gredos, colección Campo abierto, 1969, 239 páginas, páginas 194-195, dice : " Gómez de la Serna se ha sostenido en trance permanente de visión inédita a lo largo de su larga vida literaria y de su copiosísima obra, sin un desfallecimiento, sin una concesión al tópico, a la falsilla. Y ha buscado, ha hecho de las cosas el campo de su visión, las ha erigido en protagonistas, interrogándolas sobre sus secretos, mirándolas desde ángulos insospechados, sorprendiéndolas en escorzos vivos, perescrutando en su opaca y bruta materia para extraer difíciles logros de belleza sorprendente de agudísimo ingenio, y, cuando menos, de viva ingeniosidad. "

otras palabras, dedicarme a un breve estudio de la semblanza desapasionada de Maurice Maeterlinck, que Ramón publicó en sus "Retratos contemporáneos" de 1941 (1).

Después de poner de manifiesto la verdadera conmoción que las primeras obras de Maeterlinck produjeron en la vida cultural española, deteniéndose con especial énfasis en el misterio inherente a ellas :

" La calidad Maeterlinck llenó los rincones de las casas de nuestros padres, sus bibliotecas, como uno de esos muebles que eran unos armarios de misterio que más que libros y papeles parecían guardar cenizas." (2)

" - ¿Has leído la nueva obra de Maeterlinck ? - nos preguntábamos como poniéndonos al tanto de una comunión.

En el fondo así nos hablábamos del párroco de nuestra parroquia, la parroquia del comienzo del siglo.

Aunque un poco laico, el caso era que volvía a tomar en sus manos el espíritu con una seriedad sacerdotal. El tríptico " La Intrusa ", " Los ciegos " e " Interior " se volvía ritual del teatro de entonces y los aficionados comenzaron a animar aquellas obras en que las palabras intentaban decir más de lo que decían." (3)

Ramón destacaba otro aspecto, a su parecer positivo, de la nueva moda :

" La paternidad Maeterlinck no actuó mal y vino a hacernos reaccionar contra los nietzshanismos del momento. Su doctrina era escasa, pero maniobraba con sombras indecibles, con aprensiones que probablemente serán las mismas siempre porque vienen de la enmudecida muerte." (4)

Afirmación que inmediatamente relacionamos con la animosidad demostrada, en sus años mozos, en contra de los predicadores abstractos y, según él, en exceso alejados de todo contacto con la vida real :

" ¡ Platón, Kant, Amiel, Renan, Nietzsche, Emerson, Fouille, Guyau, James ! ; Corruptores ! ... Hombres de las amplitudes imaginarias, de las derivaciones, de

(1) En " Obras completas ", volumen 2, páginas 1655 a 1658.

(2) Ramón Gómez de la Serna, " Mauricio Maeterlinck ", en " Retratos contemporáneos ", Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1941. En " Obras completas ", volumen 2, página 1655.

(3) Ibidem, página 1656.

(4) Ibidem, página 1655.

las melifluidades, de la locuacidad, de la verdad reposada y académica, de la verdad sin absorbencias y sin urgencia, de la verdad sin denter, de la verdad volandera [...], de la verdad que no puede amasarse en pan, en mujer, en actualidad ni en concupiscencias, una verdad que nos circundamasiado á lo alto y demasiado á lo lejos, rehuyendo las inminencias, y la decadencia que hay que hacer ! Desvanecedores de fuerzas, que haceis lo mecánico espiritual ... Ilimitadores de fuerzas, teólogos, es decir, enrarecedores, inutilizadores ... ¡ Victimarios !" (1)

Siguiendo a Ramón Gómez de la Serna en su presentación de Maeterlinck, descubrimos un rasgo en el que, hasta la fecha, ningún autor español se había detenido en notar : la bondad. Ramón escribía :

" Ahora el atrabiliario Baroja se mete con el Tesoro de los Humildes como se mete con el Jardín de Epicuro de Anatole France, dos libros que añadieron bondad a nuestros espíritus y que hubieran sido un bien definitivo, si no hubiesen cundido las huelgas y su espíritu sectario." (2)

Rasgo que ya, en un artículo de " Prometeo ", Tristán, alias Ramón Gómez de la Serna, había observado :

" El poeta Juan Ramón vive de ese silencio comprensor, dilatado y vasto y de esa vida profunda y de esa bondad invisible, que ha barruntado Maeterlinck [sic] . Pero él lo sabe Todo con más ingenuidad y con más certeza. Lo domina sin dificultad, más naturalmente. [...] Se asemeja a Ruysbroeck [...] " (3)

Al proseguir en su presentación, Ramón tomaba ya cierta distancia con su modelo. Nada más normal, ya que su artículo fue redactado en 1941, cuando los fuegos de la fama ya se habían completamente apagado para Maeterlinck. Ramón se ponía, pues, a captar tanto sombras como claros.

" Pensábamos en la Bélgica sombría de los humos fabriles y de las calles silentes y veíamos a un abogado entregado a la literatura, llegándonos la noticia de

(1) En " Prometeo ", 1910, número 13. En un artículo titulado " Mis siete palabras (Pastoral) ", página 78.

(2) Ramón Gómez de la Serna, " Mauricio Maeterlinck ", artículo citado. En " Obras completas ", volumen 2, páginas 1655-1656.

(3) En " Prometeo ", 1909, julio, número 9. "Tristán " comentaba " Elegías puras " y " Las hojas verdes ", dos libros de Juan Ramón Jiménez.

que era un literato rico por sus padres, que se podía permitir el lujo de aquella literatura silente como entrevista detrás de un cristal un poco empañado pero sólo lo suficiente para dar más cordialidad al interior cuyos secretos revelaba." (1)

En resumen, un retrato contrastado en el que el retratista, críticamente distanciado de su modelo, no se mostraba conforme con todos los aspectos del retratado, que no vacilaba en ofrecernos en una especie de claroscuro.

Me gustaría destacar los aspectos positivos que Ramón señalaba en Maeterlinck, pues creo que corresponden a hondas vetas de su propia producción.

Hay la bondad. Es verdad que Maeterlinck escribió una literatura que hacía llamada a los impulsos nobles del lector, buen ejemplo en eso de este "hacer literatura con buenos sentimientos" que, pocos años más tarde, André Gide pondrá a discusión en el mundo literario francés. La bondad, sentimiento que no está ausente de la obra ramoniana ni del mismo Ramón, como bien lo recuerda Ricardo Baeza, que fue colaborador suyo y habla de su "generosidad natural" y "espíritu apostólico" (2).

Hay también la creación, por Maeterlinck, de un teatro "en que las palabras intentaban decir más de lo que decían". Y ¿qué habrá intentado Ramón Gómez de la Serna en toda su madurez artística, sino expresar con las palabras cotidianas las más hondas esencias de la realidad? "Lucha", como bien dice el Profesor Francisco Ynduráin, "por traer a términos de dicción el oscuro mundo de lo inefable". (3).

Ricardo Senabre Semper, en su estudio de las greguerías y con otros fines, ha insistido de la misma forma sobre el valor primordial de la palabra en este género (4).

(1) Ramón Gómez de la Serna, "Mauricio Maeterlinck", artículo citado. En "Obras completas", volumen 2, página 1656.

(2) Ricardo Baeza, "En el Prado (recuerdos de infancia)", en "Índice de Artes y Letras", Madrid, 1955, enero, número 76, página 3.

(3) Francisco Ynduráin, "Sobre el arte de Ramón", artículo citado, en obra citada, página 105.

(4) Ricardo Senabre Semper, "Sobre la técnica de las greguerías", en "Papeles de San Armadans", Palma de Mallorca, 1967, mayo, número 134, volumen XLV, páginas 120 a 145.

Hay, en fin, el claro interés de Ramón hacia la problemática de la muerte, tal como Maeterlinck la desarrollaba.

A este respecto, el estudio de José Begoña Rueda ha demostrado cómo este tema, el de la muerte, informaba la obra entera de Ramón, consistiendo en una especie de leit-motiv suyo. El mismo estudioso ha subrayado que " Ramón tuvo la aprensión de la muerte en más o menos grado a lo largo de su vida." (1)

Por su lado, Luis S. Granjel había, ya anteriormente (2), llamado la atención hacia este cuasi-miedo, o al menos " aguzada sensibilidad ante el hecho de morir, intensificada también por el paso de los años y el consiguiente acercamiento de su existencia a la hora del inevitable acabamiento." (3)

Aunque Ramón Gómez de la Serna dió la impresión de querer restar importancia al asunto en alguna declaración, como en este artículo que, bajo el seudónimo de " Tristán ", publicó sobre sí mismo en " Prometeo " :

" No teme a la muerte. Parece el hombre que no morirá nunca porque ya viene " no de lo ignoto, sino de la muerte - según ha dicho el admirable Juan Ramón Jiménez - mas no de una abstracción, sino de una muerte de vidas." (4)

o como en el prólogo a " El drama del palacio deshabitado " :

(1) José Begoña Rueda, " El tema de la muerte en la obra de Ramón Gómez de la Serna ", tesis doctoral presentada en la Universidad de Salamanca, síntesis publicada en Salamanca, sin editor, 1975, 58 páginas, página 13. Delimita tres fases en la actitud ramoniana frente a la muerte, página 55 : " El primer Ramón se nos ^{le}mostrado ante la muerte con el aparato literario de un patetismo intrascendente ; el de los años veinte, globalmente considerado, ve la muerte bajo un aspecto de particular y a veces irreverente humorismo ; pero el Ramón de Buenos Aires vuelve a un patetismo humanamente consecuente."

(2) Luis S. Granjel, " Retrato de Ramón ", Madrid, Editorial Guadarrama, 1963, 260 páginas.

(3) Ibidem, página 97. Interesante apunte del crítico que enlazaba a Ramón con la más profunda raigambre hispánica, cuando algunos podrían considerarle como un mero " amuseur " ; " El senecismo, evidente en la actitud ideológica de Ramón, se aúna en él, como sucedió en Quevedo y en Torres Villarroel, a una invencible propensión a fundir, en la misma imagen, lo grotesco y lo grave ; es aquí, no cabe duda, donde la literatura ramoniana descubre su más evidente raigambre hispánica [...] ". Páginas 98-99.

(4) En " Prometeo ", 1910, número 16, página 203.

" He querido con toda contumacia arrancar un Viva a la Vida, infundirle, no darle, como han hecho otros, baldía y literariamente." (1)

Aun con eso, es indudable que la idea de la muerte no cesaba de perseguirle. En este aspecto, las obras de Maeterlinck no podían sino estimular su atenta curiosidad.

Sin embargo, no creo que la producción del simbolista belga llegó a provocar su incondicional adhesión. Quiero ver la prueba de ello en el mismo prólogo de " El drama del palacio deshabitado ", donde declaraba :

" Con este credo presente he escrito esta impugnación secularizadora de la muerte porque yo creo con Spencer que " si el miedo a los vivos es origen de la autoridad pública, el miedo a la muerte es la raíz de la autoridad religiosa ". Y es la muerte tan emperdada y tan obsesionante por Maeterlinckianismo [sic] y porque se han perpetuado tantos gestos y tantas cosas de los muertos y no se descompone, no se incinera la piedra de las estatuas yacentes, ni las cosas arqueológicas. El horror de la perpetuación es grande, lo representa Pascal queriendo ser salvado de toda eternidad." (2)

Lo que no impedía hacer uso de símbolos maeterlinckianos al evocar los presentimientos que Carmen de Burgos tuvo de su muerte, el 9 de octubre de 1932 :

" Había yo hablado con ella aquella tarde por teléfono para vernos el domingo, el día en que me leía sus memorias con páginas llenas de lágrimas que no podía leerme a mi personalmente ...

Por teléfono me dijo de la tórtola que tenía suelta por la casa hacía años :

- No sabes cómo ha estado hoy la tórtola ... Revoloteando como loca ... Lo que nunca ha pasado .

La tórtola presentía augurios de muerte, como si hubiese visto la sombra espectral de la Huéspeda invisible." (3)

De todas formas, algún aire maeterlinckiano se percibe en las obras primeras de Ramón Gómez de la Serna, sin ninguna duda.

Hablando de " El Libro mudo ", Juan Ramón Jiménez había ya avanzado :

(1) En " Prometeo ", 1909, número 12, página 38. Este prólogo no fue publicado en las " Obras completas ".

(2) Ibidem, página 37.

(3) Ramón Gómez de la Serna, " Automoribundia (1888-1948) ", obra citada, página 560.

" Algo absurdo, delirante y descontentadizo hay en las creaciones de usted. Son como un crepúsculo subterráneo o visto desde una cárcel, algo de luz sombría que surjiera de pronto a la luz abierta, en una aspiración inestinguible. Ibsen y Maeterlinck hicieron esto, arrojaron al mundo de fuera difusas sombras interiores, que erraron antes, libremente, como en unos felices Campos Eliseos, por los parques y las montañas de sus corazones y de sus cerebros ; por eso sus obras parecen a muchos pedestres charlatanes, falsas y monstruosas ... La pureza, la bondad, el amor, ¿ qué son, al fin y al cabo, sino delirios de poetas silenciosos ?" (1)

Por otra parte, el teatro de los primeros años del escritor (2) llevaba reminiscencias maeterlinckianas tan fuertes que un crítico como Ronald Daus ha podido hablar de " Maeterlinckschen Dramen " (3), aun sin especificar a cuáles textos se refería.

* * *

Aun sin exceso de detalles, un estudio rápido de las primeras obras de Ramón Gómez de la Serna mostrará cómo la obra de Maeterlinck pudo marcar al joven escritor madrileño.

Como lo ha demostrado su artículo de 1941, Ramón conocía bien esta obra, aun con fama algo decaída por el paso de los años. De joven ya, la había podido tener a su alcance.

En efecto, " Prometeo " había publicado tres obras de Maeterlinck (4). Además, el " Teatro de Arte ", empresa iniciada en 1910 con el amparo de Jacinto Benavente, bajo la dirección efectiva de Alejandro Miquis, y de la cual Ramón había aceptado la vicepresidencia, representó " Los ciegos " del autor belga (5).

Hay que añadir que " Prometeo ", de vez en cuando, hablaba de Maeterlinck, como en este artículo sobre Verhaeren, en el que el autor, Ramón Bastera, mencionaba al escritor de Gante :

(1) En una carta a Ramón Gómez de la Serna, publicada en " Prometeo ", 1910, número 23, página 919. Vuelta a publicar en " Cartas " de Juan Ramón Jiménez, Madrid, Aguilar, 1962, 465 páginas, página 70.

(2) Teatro que Ramón rechazará ulteriormente.

(3) Ronald Daus, obra citada, página 54.

(4) En 1909, agosto, número 10 : " Miradas ", en traducción de Ricardo Baeza ; en el número 17, 1910, " Aladina y Palomides " en traducción de Elaira y Ricardo Baeza ; en 1912, número 38, " La medida de las horas ", en traducción de Busto Tavera.

(5) Como consta en " Prometeo ", 1910, número 23, páginas 879 a 881.

" ... se tiene quieto, con los brazos pegados al busto. Apenas testificaría su figura silenciosa y pensativa la emoción secreta en que arde, sino por la ferviente llama misteriosa que palpita en sus ojos : Maeterlinck. (1)

En la lectura de las primeras obras de Ramón Gómez de la Serna, aunque fuera somera, uno capta una presencia difusa de Maeterlinck (y, obviamente, de varios autores europeos más). Pero el lector experimenta gran dificultad en precisar en qué, y dónde localizar esta presencia. ¿ En qué obra concreta se puede afirmar que hay huella maeterlinckiana clara ?

¿ Será cierta tendencia al manejo de apariencias misteriosas, aun cubriendo símbolos claros, tal como lo explicaba en

" Prometeo " :

" El Teatro que más avance, no debe suscitar un misterio inquietante, sino un misterio, a lo más, misterioso de blancura, de franqueza, misterio en el que no influya lo misterioso más que en lo pintoresco, pero no en lo trascendental [...] " (2) ?

¿ Será su rechazo de toda fórmula realista de teatro, rechazo que le llevará a abandonar pronto esta forma de expresión, como poco a poco lo abandonó Maeterlinck ? Rechazo claramente explicado en su " Automoribundia " :

" No escribo para el teatro porque sus problemas no son del Arte ni del alma, sino mezquindades de la mezquina humanidad. [...] "

El teatro tiene generalmente éxito si corresponde como mascarilla vaciada al monstruoso rostro del público y es además dentadura postiza que le vaya bien y con la que quiera reír. Si casan bien mascarilla y dientes, estará bien la obra ; si no, no.

Yo no quiero tener que reproducir el diálogo trivial de los vulgares y trabajar como el dramaturgo sobre la pequeñez humana, triste materia que ha de incubir el escritor de teatro que además de paternidad tiene que tener maternidad.

¿ Qué yo tuve una época de escritor de teatro y los primeros tomos que publiqué fueron de teatro ? Sí, es verdad, pero fué un teatro muerto, teatro para leer en la tumba fría, y recuerdo esa época como si hubiesen hablado conmigo las malas musas teatrales." (3)

(1) En " Prometeo ", 1912, número 37, página 116.

(2) En el prólogo a " La Utopía ", drama en un acto publicado en " Prometeo ", 1911, número 29, sin página.

(3) Ramón Gómez de la Serna, " Auto-moribundia (1888-1948) ", obra citada, páginas 378-379.

¿Será que los aspectos negativos del teatro de Maeterlinck son muy similares a los del teatro de Ramón Gómez de la Serna, tales como los ha definido Fernando Ponce :

" En sus obras no hay acción. Son dramas literarios impregnados de sustancia surrealista, de deseos de cambio, alertados de expectativas, desvinculados de esa tensión dramática que justifica la puesta en pie de unos materiales humanos. Pretenden a toda costa, como punto de partida y punto final, " encontrar el momento central ". Y lo consiguen, pero éste no es suficiente en teatro. Ramón consigue su momento demasiado pronto, sin valorar que el teatro tiene leyes, aunque desconocidas, insalvables. El teatro, ciertamente, es algo semejante a una matemática perfecta cuyas normas combinatorias nos es muy difícil alcanzar, por no decir imposible, desde el punto de vista de unas posibles explicaciones teóricas. De aquí que se vea obligado a la utilización excesiva del monólogo y muchos de sus diálogos, a falta de sentido teatral, no sean sino una yuxtaposición más ó menos velada de monólogos. El teatro de Ramón presenta graves inconvenientes para ser representado. Tiene poesía, literatura, chispazos de humanidad, pero todo esto, parcializado, unido, no es teatro." (1) ?

¿Serán los castillos sombríos de " La corona de hierro " (2), drama en tres actos en que un Rey busca consuelo cerca de Christian, mujer joven a la que, finalmente, abandonará para volver al lado de su esposa ?

¿Serán los personajes de sus dramas ? Fantasmas misteriosos en los que el lector no puede dejar de sentir semejanzas con los seres maeterlinckianos, débiles, soñolientos, inaptos para todo acto voluntarioso, a la merced de las ondas del destino. Estos personajes suyos de los cuales Ramón escribía en su " Automoribundia " :

" Escribo dramas como loco metido días y días en casa tramando personajes : " la del ojo de cristal ", " el del pañuelo rojo al cuello ", " el sin cejas ", o sencillamente " el Rey ", " la dogaresa ", " la monja que murió ", " la de las manos de oro ". [.]

Era hermoso estar con aquellos seres que no sabía quiénes eran, ni qué querían, ni qué iban a decir, ni qué se proponían, ni qué les iba a suceder en el tercer acto. El inconsciente español - el ser más rico en inconsciencia bruta - daba suelta sincera a toda su inconsciencia." (3)

(1) Fernando Ponce, " Ramón Gómez de la Serna ", Madrid, Unión Editorial, 1968, 193 páginas, páginas 132-133.

(2) Publicado en " Prometeo ", 1911, número 34.

(3) Ramón Gómez de la Serna, " Automoribundia (1888-1948) ", obra citada, página 206.

y de los cuales Luis S. Granjel señalaba el valor primordialmente simbólico (otro parecido con los de Maeterlinck) :

" La condición de meros símbolos que Ramón otorga a sus personajes queda confirmada incluso en el hecho de que muchos de ellos carecen de nombre que los personalice ; su creador los individualiza únicamente por algún rasgo de su porte." (1)

Aun a riesgo de equivocarme, creo poder afirmar que la obra en la que la presencia de Maeterlinck se evidenció con mayor fuerza, fue " El drama del palacio deshabitado ".

Presencia "à rebours ", afirmémoslo de inmediato.

En efecto, Ramón Gómez de la Serna aparecía como hostil a la idea de la muerte tal como Maeterlinck y otros autores la desarrollaban. Ya he citado este párrafo del prólogo, que se puede ampliar con esta declaración del " hombre anónimo ", al principio de la obra :

" [...] el autor quiere - y no me proceséis a mí, porque el autor es quien lo ha dispuesto, - que matéis la muerte en vosotros arrancándoos su carátula, que prohibáis los Misereres y déis suelta a vuestro jolgorio por más intempestivo y voraz que sea." (2)

El mismo tema de la obra se presentaba como un negativo de las maeterlinckianas. Se trataba de una sucesión de diálogos de seres actuando como sonámbulos ; son muertos, o cuasi-muertos. Desde lo más hondo de su insustancialidad, todos van al encuentro de la vida, bajo la mordaz ironía de los comentarios de dos viejos, don Dámaso y don Pedrín.

Finalmente, Leticia, uno de los personajes, organiza una gran fiesta para que todos vayan al Jardín, al Sol. Como dice el bufón :

" Dejad que os coja el Sol o que al salir al Jardín os gane la tierra ... ; Se está necesitando aquí urgentemente una barredura de SOL o una ráfaga de aire puro ! ... ; Aunque nos coma a todos la luz es preferible ! ... ; Nos organizará y terminarán nuestras fealdades y nuestras triquiñuelas ! " (3)

Pero el Jardín no es el de la vida, no es lo que todos ansiaban : " (Se presiente un jardín autumnal, ciego, abandonado

(1) Luis S. Granjel, " Ramón en Prometeo ", en " Insula ", Madrid, 1963, febrero, número 195, página 10.

(2) Ramón Gómez de la Serna, " El drama del palacio deshabitado ", inicialmente publicado en " Prometeo ", 1909, número 12, página 41. En " Obras completas ", volumen I, página 262.

(3) En " Obras completas ", volumen I, página 273.

como el palacio, de bojés sin recortar, de cipreses ladoados, de estátuas romas y caídas, jarrones con yervas [sic] en su cuévano, de bancos medio hundidos, de árboles sin soporte, de maleza en los caminos, y agua estancada, verde veneno, en las fuentes de orinienta piedra.)
(1)

La vida no está allí, sino en el amor de Juan y Rosa que, habiéndose quedado en el interior, se aman y viven plenamente.

Nos encontramos así en frente de una obra que, aun difícil de captar en su complejidad (2) y que no cesa de sorprender al lector por su verborrea torrencial, se nos hace eco de las de Maeterlinck. En vez de la sigilosa, insidiosa penetración de la muerte en el sosegado mundo de los vivos, asistimos a la infructuosa búsqueda de la vida por el mundo de los muertos. Es el amor el que da vida (3).

En vez de una obra simbolista al modo finisecular, nos vemos ante una obra más bien expresionista donde los elementos de la realidad se distorsionan para concluir en una apología del amor.

(4)

* * *

(1) En "Obras completas", volumen I, página 289.

(2) Amante de paradojas, la obra de Ramón se resiste frecuentemente al entendimiento racional.

(3) El tema erótico es muy importante en Ramón Gómez de la Serna. Un estudio del mismo se puede encontrar en un capítulo de la tesis doctoral de María Luisa García-Nieto Onrubia, "El mundo imaginativo de Ramón Gómez de la Serna", resumen publicado en Salamanca, 1973, 23 páginas.

(4) Esta forma mía de enfocar este drama no excluye otra - y eso es debido a la complejidad, antes aludida, de tales escritos -, ya que un estudioso como Luis S. Granjel, "Retrato de Ramón", obra citada, página 158, ha visto en la obra un valor más social que psicológico: "En la obra se contraponen a la ficticia existencia de los muertos-vivos que habitan el simbólico palacio donde la escena transcurre, la vida, ésta real, de dos jóvenes, Rosa y Juan, que consuman su amor en tal ambiente; la tesis del drama defiende la necesidad de despojar a la convivencia humana de convencionalismos, "lujurias de la sombra" las denomina Ramón. Que Gómez de la Serna aspiró a conferir a su obra intención renovadora de la realidad política y social del momento lo confirman algunas claras alusiones que se leen en su prólogo; así, por ejemplo, cuando sostiene que la labor reformadora, para resultar plenamente eficaz, debe carecer de auténtica filiación política: "no se haga, escribe, republicana, ni lerrouxista, ni dicentesca, y menos que nada anarquista"; el empeño renovador ha de cumplirse, añade, "con menos tópicos, con más serenidad... Hay que prodigarse en una labor de queja, de desamarre, de evidencia... Todo está involucrado."

CAPITULO 17 :

FEDERICO GARCIA LORCA Y MAETERLINCK.

- Página 291 : Coincidencias temáticas en las primeras obras de García Lorca. Conocimiento de la obra maeterlinckiana por Federico García Lorca.
- Página 295 : Aspectos simbolistas en " Impresiones y paisajes " y " Libro de poemas " . Simbolismo del que se distanciará posteriormente.
- Página 297 : Posibles contactos con Maeterlinck en su teatro.
- Página 302 : Conclusión.

El que haya nacido en 1898, como da fe su extracto de nacimiento, o en 1899, como él mismo lo declaraba a veces, la fecha de nacimiento de Federico García Lorca era ya tardía para que participara directamente del fervor suscitado por las obras de Maeterlinck.

Sin embargo, conoció las obras maeterlinckianas desde muy temprano. En efecto, desde 1914, año de su ingreso en la Universidad de Granada, Federico era miembro activo de tertulias (1) cuyos ídolos eran Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Valle-Inclán, Pío Baroja, Antonio Machado, sin olvidar - claro está - a Angel Gani-vet, la celebridad local. Todos eran autores que, en sus obras, habían manifestado cierto interés por Mauricio Maeterlinck en las varias formas que ya he descrito. Por lo tanto, aunque las épocas de producción no coincidan, puedo afirmar que Federico García Lorca conocía, al menos de oído, la obra maeterlinckiana.

* * *

Prueba de ello se encuentra muy rápidamente. En el primer libro que publicó, "Impresiones y paisajes" (2), conjunto de relatos de excursiones realizadas principalmente a través de Castilla la Vieja en el otoño de 1917, Federico describía el monasterio de Santo Domingo de Silos. Usaba un estilo hecho de efusiones románticas mezcladas con juicios personales y apuntes realistas. Entre varias evocaciones, su sensibilidad se erizaba ante los aullidos de los perros en la noche:

"A poco los perros comenzaron sus ladridos y lamentaciones patéticas. ... Hay algo ultrafuneral, que nos llena de pavor, en el aullido del perro. No sabemos qué clase de emoción nos invade, comprendemos que hay algo en el sonido que no es dicho por el animal, solo pensamos que en las modulaciones musicalmente espantosas que encierra se esconde un espíritu sobrenatural.

(1) Ver Jean-Louis Schonberg, "Federico García Lorca. L'homme. L'oeuvre", París, Librairie Plon, 1956, 360 páginas, capítulo II de la primera parte.

(2) Cuya primera edición se publicó en 1918, Granada, Imprenta P.V. Traveset. Por lo tanto, antes de su llegada a Madrid donde iba a conocer en persona a Juan Ramón Jiménez y a relacionarse con la Institución Libre de Enseñanza.

En una nueva teogonía que soñara el enorme y admirable Mauricio Maeterlinck, el perro sería un ser de alma buena, hijo de un caballo fantástico y de una virgen rara, pero al que la Muerte tomara para anunciar sus triunfos sobre los hombres ..., y el perro fiel y amigo de los humanos sufriría enormemente, pero sería el heraldo genial de la Pálida ... la Muerte llega y ordena a los perros cantar su canción ... Ellos al presentirla gritan, no quieren obedecerla, pero ella les hiere con sus espuelas de plata invisible y entonces nace el aullido. No se comprende de otra manera cómo un animal tan noble y pacífico pueda gritar con esa solemnidad aterradora y fúnebre ... Sí, es la Muerte, la Muerte, la que pasa por los ambientes con su enorme guadaña ensangrentada que los perros ven a la luz de la luna ..., es la Muerte inevitable que flota en los ambientes en busca de sus víctimas, es la Muerte el pensamiento que nos inquieta al conjuro diabólico del aullido ... Hacia unos parajes enigmáticos e imposibles lleva la Muerte a las almas. Ven los perros (esos seres de una mitología desconocida) una mentira o una verdad, y aullan, lentamente, majestuosamente, con la voz profunda que mana de muy hondo, en la cual el espanto tiene fastuosidades asiáticas." (1)

Cierta perplejidad nos invade al descubrir a este Maeterlinck tan "sui generis", y cabe preguntar si el conocimiento que Federico García Lorca tenía del autor belga era realmente de primera mano. Más bien opto por otra hipótesis: su conocimiento debía sólo consistir en conceptos adquiridos al azar de conversaciones entre estudiantes. En efecto, a un lector que le hubiera tratado con detenimiento, nunca Maeterlinck hubiera sugerido visiones tan fantásticas como las que Lorca señalaba. Visiones más propias de escritores alemanes que de un flamenco escribiendo en lengua francesa, cuyo mundo cultural era básicamente francés, aun con derivaciones episódicas hacia los ámbitos germánico y anglo-sajón.

Aun así, este conocimiento somero de Lorca no excluye la posibilidad de coincidencias entre ambos escritores. Por ejemplo, entre la honda preocupación maeterlinckiana por la muerte y la obsesión lorquiana por la misma. Obsesión que, por citar algunos ejemplos - no más -, podemos descubrir desde ciertas piezas muy

(1) En "Obras completas", volumen I, páginas 847 a 849.

rebuscadas de su primera obra en verso, " Libro de poemas " (1) :

" La Quietud hecha esfinge
se ríe de la Muerte
que canta melancólica
en un grupo
de lejanos cipresos." (2)

" Doña Muerte, arrugada,
pasea por sauzales
con su absurdo cortejo
de ilusiones remotas.
Va vendiendo colores
de cera y de tormenta
como un hada de cuento
mala y enredadora.

La luna le ha comprado
pinturas a la Muerte.
En esta noche turbia
¡ está la luna loca ! " (3)

" Hay floraciones de rocío
sobre mi sueño,
y mi corazón da vueltas
lleno de tedio,
como un tiovivo en que la Muerte
pasea a sus hijuelos." (4)

hasta unas declaraciones a José R. Luna , en 1934 :

" La muerte ... ¡ Ah ! En cada casa hay una insinuación
de muerte. La quietud, el silencio, la serenidad son
aprendizajes. La muerte está en todas partes. Es la domi-
nadora ... Hay un comienzo de muerte en ratos que esta-
mos quietos. Cuando estamos en una reunión, hablando
serenamente, mirad a los botines de los presentes. Los
veréis quietos, horriblemente quietos. Son piezas sin
gestos, mudas y sombrías, que en esos momentos no sirven
para nada, están comenzando a morir ... " (5)

(1) Edición original en Madrid, Maroto, 1921.

(2) En " Patio húmedo ", 1920. En " Obras completas ", volumen I, página 95.

(3) En " La luna y la muerte ", 1919. En " Obras completas ", volumen I, página 114.

(4) En " Otro sueño ", 1919. En " Obras completas ", volumen I, página 132.

(5) Entrevista publicada en " Obras completas ", volumen II, página 960. Originalmente, fue publicada en " Crítica ", de Buenos Aires, el 10 de marzo de 1934.

basando por sus conferencias, como en " El canto jondo. Primitivo canto andaluz " :

" En el fondo de todos los poemas late la pregunta, pero la terrible pregunta que no tiene contestación ... " (1)

toda su tontura de madurez.

Esta obsesión por la muerte es tan palpable en Lorca que la mayor parte de los críticos le han dedicado algunas líneas. Ya Guillermo de Torre hablaba de la angustia vital ilimitada y de la oscura obsesión de la muerte como de los dos elementos que se entrecruzan en sus obras (2). Entre otros, pero de los más brillantes, Pedro Salinas le ha dedicado un ensayo en su " España y la cultura de la muerte " :

" Apenas se aventura el lector por el mundo poético que Lorca labró con sus poemas líricos y dramáticos, siéntese sobrecogido por una extraña atmósfera. Ambiente, al parecer natural, con escenas y gentes del pueblo perfectamente reconocibles, pero está el aire como trémulo de pre-sentimiento y amenaza ...

La función de estas imágenes no es decorativa, sino significante, reveladora. Son anunciadoras de lo desusado, de lo misterioso, que este mundo poético tiene en su fondo, y que cobrando formas de personaje o hecho, caerá sobre el escogido a la hora fatal. Avisan de una inminencia, de un algo que se prepara en lo que va a venir inexorable. Y es que el reino poético de Lorca, luminoso y enigmático a la vez, está sometido al imperio de un poder único y sin rival : la Muerte." (3)

Asimismo, Christoph Eich ha mencionado esta ansia tan visceralmente consustancial del vivir de Lorca :

" Nuestro modo de comportarnos es como si no existiese la muerte, pero por mucho que nuestra conciencia logre desplazarla, la muerte sigue siendo una fatalidad inexorable. Toda nuestra vida es, en último extremo, un mero instante, y en este sentido los instantes de Lorca reducidos y condensados hasta un máximo no son sino trasuntos y símbolos de la vida en su indisoluble vinculación con la muerte." (4)

1) Conferencia pronunciada el 19 de febrero de 1922. En " Obras completas ", volumen I, página 983.

(2) Guillermo de Torre, " Tríptico del sacrificio ", Buenos Aires, Editorial Losada, 1948, 148 páginas, página 72.

(3) Pedro Salinas, en " Ensayos de literatura hispánica (Del Cantar de Mio Cid a García Lorca) ", Madrid, Editorial Aguilar, colección " Ensayistas hispánicos ", 1958, 403 páginas, páginas 87-88.

(4) Christoph Eich, " Federico García Lorca, poeta de la intensidad ", Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1958, 199 páginas, páginas 117-118.

Volviendo a Pedro Salinas y su presentación del mundo lorquiano, es sorprendente ver cómo tal descripción se ciñe, se ajusta, palabra por palabra, al mundo maeterlinckiano. Coincidencia, claro está, pero no por eso menos sorprendente.

En conclusión, creo que Federico García Lorca, aun conociendo a Maeterlinck de modo fragmentario y por fuentes indirectas, desde 1918, había captado en Maeterlinck un eco de sus propias vivencias.

Pero las coincidencias no se detienen aquí. Al hojear "Impresiones y paisajes" y el "Libro de poemas", es evidente que se percibe cierto aire simbolista, resonancias desperdigadas entre líneas. No se trata de una estética estricta, consciente, fielmente aplicada, sino de destellos que, de vez en cuando, nos traen a la mente el simbolismo en general, recuerdos de Maeterlinck en particular. Aire simbolista que se entremezcla a los componentes básicos de la crisis religiosa que Federico García Lorca sufría en los mismos años y de la cual podemos encontrar varias huellas en los primeros textos: pecado, sexo, Dios (1).

Ejemplo de actitud simbolista, muy unida a la vez a preocupaciones hondas de Maeterlinck, es el tratar de captar el misterio íntimo de las cosas, búsqueda consustancial e inherente a todo arte valioso, como el duende del "cante jondo":

"Estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte. Sonidos negros dijo el hombre popular de España y coincidió con Goethe, que hace la definición del duende al hablar de Paganini, diciendo: "Poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica." (2)

(1) Pecado, como en "Manantial", 1919; en "Obras completas", volumen I, páginas 124 a 127. Sexo, como en "Mar", abril de 1919; en "Obras completas", volumen I, páginas 128-129. Dios, como en "Ritmo de otoño", 1920; en "Obras completas", volumen I, páginas 138 a 142.

(2) En "Teoría y juego del duende", conferencia publicada por primera vez en el volumen VII de "Obras completas" de Federico García Lorca, Buenos Aires, Edit. Losada, 1938-1942. En "Obras completas", volumen I, página 1068.

Texto cuya temática aparecía ya, con otros matices, en " El presentimiento ", de agosto de 1920 :

" El presentimiento
es la sonda del alma
en el misterio." (1)

o en " Hay almas que tienen ... ", del 8 de febrero de 1920 :

" Mi alma está madura
hace mucho tiempo,
y se desmorona
turbia de misterio." (2)

Por otra parte, en " Impresiones y paisajes " :

" La poesía existe en todas las cosas, en lo feo, en lo hermoso, en lo repugnante : lo difícil es saberla descubrir, despertar los lagos profundos del alma." (3)

Federico asentaba con toda fuerza un postulado simbolista que ya tuvo ocasión de mencionar brevemente en otros capítulos.

Por otra parte todavía, el marcado interés por el silencio, el mismo concepto de " música del silencio ", tal como lo podemos leer ya en " Impresiones y paisajes " :

" El silencio tiene su música, pero el sonido tiene la esencia de la música del silencio ... El pavoroso problema lo tiene que resolver el corazón." (4)

recuerda el modo de acercamiento de los simbolistas hacia la realidad, valorando más las vías secretas, usando más los caminos indirectos.

Consecuencia posible de este acercamiento sigiloso a los aspectos más intrínsecos de la realidad, podría ser el frecuente empleo del estilo elíptico, caracterizado por un abundante uso - Marcelle Auclair dice que es abuso (5) - de puntos suspensivos, ya ampliamente usados por Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado en sus primeras obras, pero previamente utilizados hasta la saciedad por

(1) Poema de " Libro de poemas ". En " Obras completas ", volumen I, página 54.

(2) Poema de " Libro de poemas ". Ibidem, página 84.

(3) En " Obras completas ", volumen I, página 809.

(4) En " Obras completas ", volumen I, página 921.

(5) Marcelle Auclair, " Enfances et mort de García Lorca ", París, Seuil, 1968, 478 páginas, página 63.

los simbolistas, y Maeterlinck casi más que ninguno.

Aun con estos destellos simbolistas, la producción del primer Lorca no se puede totalmente inscribir bajo esta etiqueta, ya que conlleva a la par tanto elementos románticos como realistas. Lorca mismo intuyó el fallo del simbolismo cuando ponía reparos a Maeterlinck en nombre de la espontaneidad popular, al comentar el "cante jondo" andaluz:

" Hay coplas en que el temblor lírico llega a un punto donde no pueden llegar sino contadísimos poetas.

Cerco tiene la luna
mi amor ha muerto.

En estos dos versos populares hay mucho más misterio que en todos los dramas de Maeterlinck, misterio sencillo y real, misterio limpio y sano, sin bosques sombríos ni barcos sin timón, el enigma siempre vivo de la muerte." (1)

El simbolismo adolece de un exceso de peso literario y carece de la fuerza instantánea, existencial, de la hondura verdadera de la expresión popular. Creo que en esto radica el que Lorca no haya seguido el cauce simbolista.

Al estudiar el simbolismo lorquiano, Jaroslaw Flys añade una razón, sociológica, que creo válida, al afirmar que el poeta granadino estaba demasiado vinculado a la realidad de su tierra andaluza, para dejarse llevar por formas de expresión más cultas pero menos directas:

" Es indudable que con el Libro de poemas, García Lorca había iniciado su carrera por un camino simbólico, y de no haber vivido en Andalucía, hubiera sido probablemente el gran poeta del simbolismo. No hay que lamentarlo; así tenemos una obra mucho más rica y multiforme, y una obra maestra de la metáfora." (2)

* * *

Al mismo momento que marcaba sus distancias respecto al simbolismo tal como movimiento literario, Federico García Lorca se iba a lanzar a la gran aventura del teatro. Por alejado ya que se considerase de la estética simbolista, Lorca iba a guardar un

(1) En la conferencia " El cante jondo. Primitivo cante andaluz ", pronunciada el 19 de febrero de 1922. En " Obras completas ", volumen I, página 983.

(2) Jaroslaw Flys, " El lenguaje poético de Federico García Lorca ", Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1955, 243 páginas, página 168.

interés seguro por la obra dramática del escritor belga, ya que ésta, lejos ya de su momento de éxito internacional, seguía viva por lo que tenía de teatro poético. Más aún ante los ojos de un poeta como Lorca.

El 22 de marzo de 1920, se representaba en la escena del Teatro Eslava de Madrid, bajo la dirección de Gregorio Martínez Sierra, siempre interesado en promocionar nuevos talentos, el primer ensayo teatral de Federico García Lorca, "El maleficio de la mariposa" (1). Era un bonito cuento, entre libreto de ópera y fábula simbolista. Estaba completamente desprovisto de fuerza dramática, lo que motivó que la representación durase una sola noche y fuera un completo fracaso.

Aun recordando un texto dialogado del "Libro de poemas", "Los encuentros de un caracol aventurero", en el que Lorca expresaba, en un mundo de hormigas, ranas y caracoles, un idealismo algo vago y su hastío de la tranquila autosatisfacción burguesa, esta comedia no hubiera sido posible sin el ejemplo maeterlinckiano de "El pájaro azul". Alfredo de la Guardia lo cree:

"El pájaro azul" y "Chantecler" tienen alguna relación con "El maleficio de la mariposa".
"El poeta no podía olvidar "El pájaro azul" de Maurice Maeterlinck, esa "féerie" donde el cuento infantil y la fábula se elevan a la altura de un "auto" de maravilla." (2)

Por otra parte, un hombre tan conocedor de Federico García Lorca como Luis Cernuda ha podido afirmar:

"Hay, en el Romancero gitano, cierta oscuridad procedente de la narración (sin aludir ahora a la de la expresión), de la cual sólo se nos dan momentos aislados, vislumbres de ella, y lo demás tenemos que presumirlo, como en los poemitas y dramas de aquel pobre Maeterlinck admirado por los estetas del fin de siglo; oscuridad con la cual tanto Lorca como Maeterlinck, ahí su consejero probable, buscaban un efecto de hondura y misterio en trompe-l'oeil." (3)

La tutela de Maeterlinck en lo que a cierta oscuridad del "Romancero gitano" se refiere, puede ser discutida, ya que no tenemos pruebas claras de tal relación.

(1) Título que Martínez Sierra puso probablemente a la obra, ya que parece que Federico García Lorca no encontraba ninguno que le satisficiera. Ver Marcelle Auclair, obra citada, página 83.

(2) Alfredo de la Guardia, "García Lorca. Persona y creación", Buenos Aires, Edit. Schapire, 1961, 4a. ed., 419 páginas, páginas 244 y 272.

(3) Luis Cernuda, "Estudios sobre poesía española contemporánea", Madrid, Guadarrama, 1957, 244 páginas, páginas 214 y 215.

Pero más creíbles son las posibles resonancias de Maeterlinck en el teatro lorquiano.

Un crítico como Daniel Devoto las ha podido discernir, entre otras, en el "Retablillo de don Cristóbal" (1). En una de esas discusiones, típicas del teatro de Lorca, entre el director de escena y otro personaje - aquí el Poeta mismo -, que pretende impugnar la representación ideada por el director, y matizar sus esquemas de escenificación, excesivamente rígidos, el Poeta dice:

"Si el director de escena quisiera, don Cristóbal vería las ninfas del agua y doña Rosita podría llenar de escarcha sus cabellos en el acto tercero, donde cae la nieve sobre los inocentes. Pero el dueño del teatro tiene a los personajes metidos en una cajita de hierro para que los vean solamente las señoras con pecho de seda y nariz tonta y los caballeros con barba que van al club y dicen Ca-ram-ba. Porque don Cristóbal no es así, ni doña Rosita." (2)

Según Daniel Devoto:

"Y esta última frase ["donde cae la nieve sobre los inocentes"] es un innegable homenaje a otro poeta dramático y una alusión innegable a la escena final de Les Aveugles, pieza en un solo acto." (3)

Por otra parte, el mismo crítico cree poder reconocer el eco de una obra maeterlinckiana en una escena de "La zapatera prodigiosa" (4). Se trata de un diálogo muy breve entre la zapatera y un pastor invisible, que sería trasposición del diálogo de Yniold con el pastor en "Pelléas et Mélisande":

"¡Qué primor de rebaños! Lo que es a mí, me chalan las ovejitas. Mira, mira... aquella blanca tan chiquita que casi no puede andar. ¡Ay!... Pero aquella grandota y antipática se empeña en pisarla y nada... (A voces.) Pastor, ¡asombrado! ¿No estás viendo que te pisotean la oveja recién nacida? (Pausa.) Pues claro que me importa... ¿No ha de importarme? ¡Brutísimo!... Y mucho..." (5)

(1) Obra estrenada en el Teatro Avenida de Buenos Aires, en 1934.

La primera versión publicada lo fue en Valencia, Comisariado General de Guerra, 1938.

(2) En "Obras completas", volumen II, página 507.

(3) Daniel Devoto, "Lecturas de García Lorca", en "Revue de Littérature comparée", 1950, año XXXIII, julio-septiembre, n° 4, páginas 518 a 528, página 523. El crítico se refiere a la escena final, en la cual grandes copos de nieve empiezan a caer sobre los invidentes agrupados en torno al sacerdote muerto, mientras oyen un ruido de pasos misteriosos acercándose.

(4) Obra estrechada en el Teatro Español de Madrid, en 1930, el 24 de diciembre.

(5) En "Obras completas", volumen II, página 278.

Dice Devoto :

" Las semejanzas verbales entre ambas escenas son prácticamente inexistentes, pero a pesar de la diferencia de tono dada por el carácter de cada obra, en ambas la misma conversación con un pastor que no se ve (en Lorca no se le oye, y en Maeterlinck dice una sola frase), marca un presagio similar, con la misma aparente interrupción de la acción teatral, el mismo tropezar del mismo ganado ovino, el mismo rumor que se va perdiendo mientras cae el día, la misma " nostalgia que en sí lleva el rebano ". (1)

Por otra parte, una obra tan desconcertante y fuera de toda fácil clasificación como " Así que pasen cinco años " (2), aun dentro de una complejidad muy superior a cualquier obra de Maeterlinck, ha hecho afirmar a Rafael Martínez Nadal :

" Ciertas escenas de Así que pasen cinco años parecen iluminadas en algunos momentos por una claridad lunar que consigue Maeterlinck en algunas de sus obras ... " (3)

Cosa posible, aunque dentro de un texto tan denso e intrínsecamente rico en posibilidades de interpretación, oreo que otras múltiples conexiones con varios autores europeos se podrían afirmar. Pero todas basadas en el mero impresionismo del lector, y no en la clara evidencia de tales interrelaciones.

Como momento más maeterlinckiano - ya que Martínez Nadal no precisa sus afirmaciones -, señalaría , al final del acto I, la escena de la Gata y el Niño, en la cual la Gata muestra sus temores ante la muerte :

Gata : No hay luz. ¿ Donde estás ?

Niño : Calla.

Gata : ¿ Vendrán ya los lagartos, niño ?

Niño : No.

Gata : ¿ Encontraste salida ?

(La Gata se acerca a la puerta de la derecha ; sale una mano que la empuja hacia adentro .)

Gata (Dentro.) : ¡ Niño !, ¡ niño !, ¡ niño !

(Con angustia.) ¡ Niño, niño !

(El Niño se avanza con terror, deteniéndose cada paso.)

(1) Daniel Devoto, artículo citado, página 523.

(2) Obra empezada en 1930, pero que no fue ni estrenada ni publicada en la vida de su autor.

(3) Rafael Martínez Nadal, en su " Gufa al lector de El Público ", en " El Público y Comedia sin título " de Federico García Lorca, Barcelona, Edit. Seix Barral, Biblioteca Breve, 1978, 365 páginas, página 264.

Niño : (En voz baja .)
 Se hundió.
 Le ha cogido una mano.
 Debe ser la de Dios.
 No me entierres. Espera unos minutos ...
 Mientras deshojo esta flor." (1)

Temor a la muerte que es parte casi fundamental de la obra, como a veces unos personajes lo ratifican. Por ejemplo, un amigo del poeta :

" Todo eso no es más que miedo a la muerte." (2)

Otra obra lorquiana ha llamado la atención de la crítica al acecho de fuentes ajenas al creador. Al menos, así lo pretende Antonina Rodrigo a propósito de " Doña Rosita la soltera ", ya que no he podido comprobar cuales fueron los críticos que insinuaron presencia de estos recuerdos :

" Tercer acto : la desolación. Los personajes han sucumbido bajo el peso de la sombría realidad. La crítica recordaba La Intrusa de Maeterlinck." (3)

Más que de Maeterlinck, aquí Lorca [me] parece haber aprendido del dramaturgo ruso Chekov, gran maestro en evocaciones del lento perecer de una cultura cuyas complejidades desembocan en la confusión ó en la impotencia. Como ejemplo, más claro e inmediatamente relacionable con Lorca, su último drama, " El jardín de los cerezos " (1903-1904), es en efecto la crónica, muy peculiar y difícilmente clasificable (¿ naturalismo psicológico ?, ¿ realismo simbolista ? ; ¿ cómo definirlo ?) en lenguaje dramático, del lento desmoronamiento de una sociedad, la aceptación por casi todos los componentes del grupo social, de una situación irreversible, como si no hubiera solución posible a la ruina familiar que se acerca.

Aun así, si el tercer acto de " Doña Rosita la soltera " me parece más próximo a Chekov que a Maeterlinck, no hay que olvidar la admiración profunda del dramaturgo ruso por el autor belga. En

(1) En " Obras completas ", volumen II, páginas 385-386.

(2) En " Obras completas ", volumen II, página 392.

(3) Antonina Rodrigo, " García Lorca en Cataluña ", Barcelona, Editorial Planeta, 1975, 446 páginas, página 384. " Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores " fue estrenada en el Principal Palace, de Barcelona, el 12 de diciembre de 1935.

un artículo del libro "Modernism", James Mc Farlane lo ha subra-

yado : " His admiration for Maeterlinck was [...] more evident and it is clear that many of the Belgian's ideas found a ready response in his mind. Certainly, Chekhov's maturer dramatic practice is compounded of elements, many of which are directly reminiscent of what was happening elsewhere in European drama : the attention given to individual states of mind, the complex and ambiguous tensions between conscious control and unconscious urge; the preoccupation with the trivia of existence, the small change of everyday life, as indices of events that were occurring at deeper levels of consciousness ; the increasing fragmentation of character à la Strindberg ; the emphasis on the random, the casual, the contingent as the surest way of achieving an authenticity of reality ; the elimination of unnatural heroics ; and the introduction of pervasive " symbols " like the seagull and the cherry orchard [...] as a device for deepening and enriching the dramatic meaning." (1)

" Bodas de sangre " también ha llamado la atención de un estudioso radicado en los Estados Unidos, que discernió en ella tanto la temática del " Pélleas et Mélisande " maeterlinckiano como la de " Riders to the sea ", del autor irlandés Synge : la lucha del hombre contra la fatalidad de la muerte (2). Según Minako Nonoyama, García Lorca trataba de lanzar un desafío a Maeterlinck en un terreno muy similar al del autor belga. Pero Lorca, más realista que Maeterlinck, estaba dispuesto a explicar los hechos, diferenciando en esto de Maeterlinck, más enigmático.

* *

A manera de conclusión, podemos afirmar que, aun si la obra lorquiana, con sus mezclas de sensualidad y crueldad, sexualidad y represión, su lenguaje de expresividad surrealista desembocando en una acción trágica inexorable, es evocadora de un modo muy alejado del mundo maeterlinckiano, es lícito seguir a cierta crítica que no duda en relacionar ciertos momentos de la obra del granadino con Maeterlinck.

(1) " Modernism ", obra colectiva editada por Malcolm Bradbury y James Mc Farlane, Harmondsworth, Penguin Books Ltd., colección Pelican Guides to European Literature, 1976, 684 páginas, páginas 518-519.

(2) Minako Nonoyama, " La función de los símbolos en " Pélleas et Mélisande " de Maeterlinck ", " Bodas de sangre " de Lorca y " Riders to the sea " de Synge ", en " Revista de Estudios Hispánicos ", The University of Alabama Press, 1975, enero, número 1, volumen IX, páginas 81 a 98.

Pero es también incuestionable el que la obra maeterlinckiana adolece de un lastre literario, un aire marcadamente " Belle époque " que nos lo hace poco eficaz hoy día, cuando la de García Lorca es más directamente expresiva, basada en un lenguaje que, si bien a veces hecho de imágenes de la más pura marca surrealista, seduce, envuelve, convence al lector aun más desprovisto de motivaciones culturales.

CAPITULO 18 :

ALEJANDRO CASONA Y MAETERLINCK

Indice :

- Página 305 : Características del teatro de Alejandro Casona. El símbolo.
- Página 305 : Posibles reminiscencias de Maeterlinck en " La dama del alba ".
- Página 308: Conclusión.

Nacido en 1903 en una familia de maestros de escuela, Alejandro Casona (Alejandro Rodríguez Álvarez) centró su creación literaria en un teatro cuyas características de universalidad, visión lírica, idealismo, humanismo, han sido valoradas por Hilda Bernal Labrada (1). A estas características, se podría añadir la importancia otorgada a lo irracional, mundo cercano y real, tal como lo ha subrayado Esperanza Gurza (2) y varios críticos más (3).

Sin lugar a duda, el medio expresivo más frecuentemente empleado por el escritor asturiano fue el símbolo (4). Por lo tanto, su teatro merece que nos detengamos en él un instante.

* * *

Por su formación y su labor al frente de las Misiones Pedagógicas, trabajo paralelo al que, a la sazón, Federico García Lorca desempeñaba con su Barraca, Alejandro Casona debió de acumular amplios conocimientos teatrales.

Si bien no he podido encontrar ninguna alusión precisa a autores contemporáneos a través de su producción (5), es indudable que ciertas obras nos evocan obras ajenas.

Así, la personificación del diablo tal como aparece en

(1) Hilda Bernal Labrada, " Símbolo, mito y leyenda en el teatro de Casona ", Oviedo, Instituto de Estudios asturianos, 1972, 250 páginas. En capítulo I : " Características del teatro de Casona ".

(2) Esperanza Gurza, " La realidad caleidoscópica de Alejandro Casona ", Oviedo, Instituto de Estudios asturianos, 1968, 143 páginas. En capítulo I : " La realidad de la irracionalidad ".

(3) Entre los cuales J. Frank Toms, " The reality-fantasy technique of Alejandro Casona ", en " Hispania ", año XL, 1961, mayo, páginas 276 a 280.

(4) Vid. Hilda Bernal Labrada, obra citada, en capítulo II : " El símbolo y otros medios de expresión del teatro de Casona ", y capítulo III : " Personajes simbólicos ".

(5) Esperanza Gurza, (obra citada, página 27), sin embargo, relaciona el teatro de Casona con el de Giraudoux y de Pirandello. A su vez, Juan R. Castellano, " Mi última conversación con Alejandro Casona ", en " Revista de Estudios hispánicos ", University of Alabama Press, tomo I, nº 2, 1967, noviembre, páginas 182 a 193, añade a Lenormand, del cual Casona tradujo tres obras.

" La barca sin pescador " hasta la de la muerte en " La dama del alba ".

Esta última obra , publicada en 1945 (1), aunque fuera estrenada antes, el 3 de noviembre de 1944, en Buenos Aires (Teatro Avenida), es probablemente la más perfecta de las que estrenó. Tal como lo manifestaba en una carta a Julio Reyes, el 27 de diciembre de 1955, era también su preferida (2).

El argumento general de esta obra es del mejor Casona. En un lugar de Asturias, en fecha sin precisar, irrumpe una misteriosa peregrina que despierta la inquietud de muchos. En efecto, cada vez que anteriormente la peregrina ha aparecido en el pueblo, alguien ha muerto. El Abuelo la reconoce : es la Muerte, que ha venido a llevarse al hijo mayor, Martín. Por haberse quedado profundamente dormida, la peregrina, la Muerte, no puede llevar a bien su cometido.

Por otra parte, Martín ha salvado de perecer ahogada a una joven, Adela, que poco a poco sustituye en su corazón a su mujer Angélica, desaparecida misteriosamente. Todos creen que ha fallecido ahogada, y la madre no pretende descansar hasta que se encuentre el cuerpo de la muerta. En realidad, Angélica ha huido, al tercer día de su boda con Martín, con un seductor. Cuando, después de cuatro años de ausencia, Angélica vuelve al pueblo para recuperar a su marido cuyas relaciones con Adela están ya oficialmente aceptadas, la Muerte la convence de no perturbar la paz de la familia y le pide que no salga de su leyenda. Angélica reaparece en el río, ahogada, y el pueblo entero cree en el milagro, mientras que Martín y Adela podrán vivir felices.

(1) En la revista madrileña " Fantasía ", en el número del 26 de agosto de 1945.

(2) Citado por J. Rodríguez Richart, " Vida y teatro de Alejandro Casona ", Oviedo, Instituto de Estudios asturianos, 1963, 200 páginas, página 82.

El crítico francés Robert Kemp (1) subrayó reminiscencias maeterlinckianas en la personificación de la Muerte, tal como la realizara Casona. Pero, - todos los críticos que trataron el tema lo han señalado - no es la Muerte de Maeterlinck. Es una " Muerte tierna y hermanísima de inequívoca procedencia divina, que niega ser traidora y cruel " (2).

Si la lectura de esta obra nos trae a la memoria algo de Maeterlinck, es por su coincidencia en el tema de la Muerte. Pero se pueden encontrar ecos más concretos en algunos leves toques, breves apariciones fugaces al paso del texto.

Sean los ladridos del perro a la llegada de la peregrina, tres veces consecutivas (3).

Sea algún comentario del Abuelo al nerviosismo de los niños en frente de la peregrina :

" Quién sabe. A veces un niño ve más allá que un hombre. También yo siento que algo misterioso entró con ella en esta casa." (4)

Sean las cifras simbólicas, como esos siete muertos en las apariciones anteriores de la misma peregrina (5).

Hechos todos que la Muerte, la peregrina, ratifica momentos más tarde en unas declaraciones al Abuelo :

" El perro no piensa y me conoció antes que tú ! [...] Los niños juegan tantas veces con la Muerte sin saberlo." (6)

* * *

(1) Citado por J. Rodríguez Richart, obra citada, página 88.

(2) Hilma Bernal Labrada, obra citada, página 149.

(3) Cito por la edición de " Obras completas ", Madrid-Méjico-Buenos Aires, Editorial Aguilar, dos volúmenes, volumen I, 1954, 1293 páginas, páginas 507, 512 y 523.

(4) Ibidem, página 524.

(5) Ibidem, página 52 .

(6) Ibidem, página 528.

Sin querer pasar revista a cada una de sus obras en particular y ciñéndome a " La dama del alba " - única obra en la cual he podido encontrar algo maeterlinckiano -, parece que, varias veces y en esta obra muy concretamente, Alejandro Casona, gran conocedor del teatro, ha utilizado una especie de técnica de marquetería, incrustando detalles de procedencia ajena en la trama de su propia obra.

Sin hablar de sus adaptaciones teatrales de narraciones ajenas como " Corona de amor y muerte ", utilizando la leyenda dramática de los amores contrariados de doña Inés de Castro y del infante don Pedro de Portugal, o su " Carta de una desconocida ", según una obrita de Stefan Zweig, así como el " Retablo jovial ", basado en textos del Conde Lucanor, de Cervantes, de Boccaccio y otros de tradición popular, o también " La Molinera de Arcos ", derivado del cuento de Pedro Antonio de Alarcón, la lectura de ciertas obras de Alejandro Casona suscita a veces la sensación de algo ya leído en otras partes ; sensación que es especialmente patente, por ejemplo, en " Los árboles mueren de pie ", de claro corte pirandelliano.

Tal trabajo de incrustación, como lo he llamado, no es obstáculo para que la obra de Casona no guarde ese sello personal entre idealista y bondadoso, que le distingue.

Con " La dama del alba ", hemos así descubierto el último avatar del maeterlinckianismo en las letras españolas.



2086

309.

CONCLUSION

El objeto de este estudio no ha sido la " moda Maeterlinck ", que hubo en Europa y, en grado menor, en España ; ni en sus aspectos literarios, ni en aspectos más lejanos como son los plásticos y los musicales. Un estudio de esta índole hubiera tomado un cariz totalmente diferente y su fruto hubiera sido poco convincente.

Considerando que las exploraciones simbolistas y Maeterlinck a la cabeza (1), a la par con el Nô japonés e incluso la tragedia griega, han ejercido una influencia preponderante en la evolución del teatro europeo moderno, donde palabras y silencios, música y danza, y la luz misma, concurren en la obtención de lo que ha venido a llamarse " teatro total ", quise verificar la presencia maeterlinckiana en la literatura española, analizar en qué medida podía haber ayudado a cierta renovación teatral anhelada por muchos.

En realidad, tal renovación no pasó de intentos esporádicos, hasta que García Lorca, en tiempos ya más cercanos a nosotros, aportara su riqueza a la vez humana y artística.

De todas formas, si el teatro español no ha producido obras catalogables bajo la etiqueta de " teatro total ", cuando en otros países estas obras se estrenan con frecuencia, las razones no entran en el plan de mi estudio.

Al no encontrar influencia permanente de Maeterlinck en el sentido inicialmente deseado, me vi obligado a estudiar

(1) Recientemente todavía, Katharine Worth lo ha recordado en su " The Irish drama of Europe from Yeats to Beckett ", Londres, The Athlone Press of the University of London, 1978, 276 páginas, página 98 : " In his invention of the " static " technique which allowed him to look through the façade of things deep into the interior and to draw these fine, tremulous positives from such dark negatives, Maeterlinck opened us a broad avenue for the modern drama, not the narrow one he is sometimes thought of as treading. He is both the Coleridge and the Wordsworth of the modern stage, able to persuade us of a strange reality in his enchanted scenes of blind kings, princesses behind glass and magic wells, and, at the other extreme, of the infinite strangeness in the most commonplace-seeming domestic interiors. I see him, as I have said, opening up a way that leads to Beckett and Pinter [..] "

las primeras andaduras de varios escritores españoles a finales del siglo XIX y principios del XX, tomando a Maeterlinck como piedra de toque.

¿Qué fue Maeterlinck para ellos ?

Un renovador teatral ejemplar para Unamuno, que, aun apreciándole, orientó sus textos en un sentido religioso-filosófico del cual carecía el autor belga.

Un gran artista de la escena para Benavente, a quien sin embargo su público, esencialmente diferente, no permitió muchas aventuras semejantes.

Un autor de moda pero, ante todo, un obseso de la muerte, para Rubén Darío.

Para Valle-Inclán, una cantera en la que encontrar materiales que su arte transformaría en productos muy valleinclanescos.

Sólo un escritor merecedor del total rechazo de Pío Baroja.

Un incentivo para que " Azorín " creara su teatro del año 1926.

Un autor de escasas, pero posibles, referencias en Manuel Machado y su hermano Antonio, para quienes el simbolismo francés fue la base de su formación literaria.

Un literato utilizado en plan humorístico por Gabriel Miró, a la vez que en plan más serio en atmósferas premonitorias de muerte.

Unos textos con múltiples conexiones en la obra de Juan Ramón Jiménez que los " revivía ", transformándoles así en textos completamente nuevos y definitivamente suyos.

Un escritor ausente del teatro simbolista de Gregorio Martínez Sierra.

El origen de una obrita temprana de Ramón Pérez de Ayala, que no perseveró en la escritura teatral.

Para Ramón Gómez de la Serna, un escritor sumamente interesante en sus temas de la vida cotidiana, la muerte y la bondad, pero cuyos textos utilizó en un sentido diametralmente opuesto.

La ocasión de fugaces apariciones en la obra de Federico García Lorca, y, por último, el autor que pudo ayudar a Ale-

Jandro Gasona en ciertos detalles de su "Dama del alba".

En resumidas cuentas, el papel de Mauricio Maeterlinck en las letras españolas no fue tan relevante como pudo serlo en otras literaturas. Sin embargo, el autor belga debe ser considerado como una de las figuras importantes del mundo artístico finisecular, al contacto del cual - sea adhesión, sea rechazo - grandes nombres de la literatura española forjaron varias de sus primeras obras.



BIBLIOGRAFIA

Este apéndice bibliográfico constará de dos secciones :

- 1º) una bibliografía crítica que presentará las principales obras consultadas en el proceso de la investigación de este estudio ;
- 2º) una bibliografía de todas las obras consultadas y citadas, tanto libros como artículos.

A. Bibliografía crítica

Esta bibliografía crítica reseñará únicamente, capítulo tras capítulo, los trabajos en los que encontré especial ayuda. Sobre las otras obras leídas, además de figurar en la sección siguiente, las notas al pie de cada página darán la suficiente orientación.

En principio, debo afirmar que las grandes bibliografías de literatura comparada no me han sido de gran utilidad. Ni la "Bibliography of Comparative Literature", de F. Baldensperger y W.P. Friederich, Chapel Hill, 1950, continuada a partir de 1952 por el "Yearbook of General and Comparative Literature", Chapel Hill hasta 1960, Indiana después. Ni "Outline of Comparative Literature", de W.P. Friederich y D. Malone, Chapel Hill, 1962, 3a. edición. En cuanto a bibliografías españolas, poco aporta la de José Simón Díaz, "Bibliografía de la literatura hispánica", Madrid, C.S.I.C., Instituto "Miguel de Cervantes" de Filología Hispánica, 1973, once volúmenes.

Por otra parte, aunque las obras referentes al simbolismo francés - como, por ejemplo, "El movimiento simbolista. Juicio crítico", de Anna Balakian, Madrid, Guadarrama, 1969, 243 páginas - puedan guiarnos, "Direcciones del modernismo", de Ricardo Gullón, Madrid, Gredos, Colección Campo abierto, 1963, 242 páginas, es el libro que quizás mejor haya estudiado la presencia simbolista en España, a lo largo de diez artículos independientes uno de otro.

Pero recibí las principales aportaciones de dos artículos de extensión relativamente modesta.

El primero, "La importancia de Maeterlinck en un momento crítico de las letras hispanas", de Graciela Falau de Nemes, en "Revue belge de philologie et d'histoire", 1962, año XL, número 3, páginas 714 a 728, es - según creo - un trabajo de segunda mano basado en las notas que se encuentran en "Modernismo frente a 98", de Guillermo Díaz-Plaja y, para la parte catalana, en "Santiago Rusiñol i el seu temps", de Josep Pla. Algunos errores, como el de datación ya señalado (ver página 9), como el de llamar "amplio" un estudio de dos páginas dedicado a Maeterlinck por Angel Guerra en "La Ilustración Española y Americana" del

15 de marzo de 1906; o el de equivocar los datos de un artículo de Julián Juderías en "La Lectura" (llamándole J. Juderás y contando dos páginas, cuando el artículo tiene doce), lo demuestran. Aun así, el artículo de Graciela Palau de Nemes fue el primero que recogió sintéticamente la trayectoria española de Maeterlinck.

El segundo artículo es " Maeterlinck, en España ", de Rafael Pérez de la Dehesa, en " Cuadernos Hispanoamericanos ", 1971, marzo, número 255, páginas 572 a 581. En el reducido espacio de diez páginas, logra la pequeña hazaña de marcar, con suma abundancia de detalles bibliográficos, dos hitos de la penetración maeterlinckiana en España : 1º) su papel en la transmisión del prerrafaelismo ; 2º) la influencia de sus dramas en Cataluña y el mundo castellano-parlante.

Por otra parte, esboza dos posibles influencias que no he juzgado prudente recoger : sobre Vicente Medina, influencia que éste mismo negó en una carta del 7 de noviembre de 1899 a Miguel de Unamuno ; y sobre Ramiro de Maeztu, en su prólogo a " El deseo " de Sudermann, en " La España Moderna " de marzo de 1898.

Respecto a Maeztu, varios críticos como Ramón Ledesma Miranda (" Maeztu en mi recuerdo ", en " Cuadernos Hispanoamericanos " 1952, septiembre-octubre, números 33-34, página 20), lo colocan en zona de influencia maeterlinckiana. Pero lo poco referente a Maeterlinck en Ramiro de Maeztu no muestra más que desauerdo, como su artículo " Actores y teatros ", en " La correspondencia de España ", el 4 de mayo de 1905. Razón por la cual no he dedicado ningún capítulo a este autor.

- Capítulo 2 : Vías de penetración de Maeterlinck en España. Cataluña.

La obra que permite mejor acercamiento al modernismo catalán es, sin duda, " El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos ", de Eduard Valentí Fiol, Barcelona, Ariel, 1973, 357 páginas. Enfocando el modernismo catalán desde una perspectiva más amplia que la habitual, situándolo dentro de su contexto hispánico a la vez que valorando sus componentes religiosos en las diferentes formas de neoespiritualismo existentes a la sazón en España (entre las cuales, el krausismo), presentando los antecedentes políticos e ideológicos de este modernismo, Valentí Fiol nos ofrece una panorámica muy pormenorizada del movimiento,

cuyo órgano de expresión más dinámico fue la revista " L'Avenç ". Sigue paso a paso el desarrollo del movimiento en las dos etapas de dicha revista, y acaba con la desaparición del modernismo a manos de ideologías posteriores.

A la par con esta obra esencial, el libro polémico de Joan Fuster, " Literatura catalana contemporània ", Barcelona, Curial, Biblioteca de cultura catalana, número 23, 1976, 442 páginas, de espectro más extenso, aporta profusión de indicaciones sobre el fin del siglo en Cataluña y matiza con cierto tino el intento catalán de perder el estatuto de literatura regional y de unirse, a fuerza de vanguardismos y traducciones, a las demás literaturas europeas. Los postulados de este libro no han gozado de completa aceptación en el mundo cultural catalán, ya que el autor usa unos esquemas interpretativos preconcebidos, prestigiando al Noucentisme por encima de las otras corrientes, y desvirtualizando las demás épocas, como la que nos interesa.

- Capítulo 3 : Vías de penetración de Maeterlinck en España. Las revistas.

En la determinación de las revistas madrileñas publicadas en los años que corresponden a este estudio, el libro de Domingo Paniagua, " Revistas culturales contemporáneas ", volumen I : (1897-1912) De " Germinal " a " Prometeo ", Madrid, Ediciones Punta Europa, 1964, 194 páginas, me ha sido de gran utilidad.

Aprovecho la ocasión para agradecer a los servicios de la Hemeroteca Municipal de Madrid, que me han ayudado en la medida de lo posible, aun cuando la localización de ciertos ejemplares presentaba dificultades inesperadas, y hasta ofreciéndome todo tipo de disculpas en los casos de ausencia inexplicable de ejemplares que figuraban en el catálogo.

- Capítulo 4 : Unamuno y Maeterlinck.

Las citas de los textos de Miguel de Unamuno se hacen por la edición de sus " Obras completas ", Madrid, Editorial Escelicer, 9 volúmenes, 1966 a 1971. Usé especialmente el tomo I, 1966, 1307 páginas ; el tomo III, 1967, 1371 páginas ; el tomo V, 1968, 1226 páginas.

En cuanto a las posibles lecturas de obras maeterlinckianas por Miguel de Unamuno, el libro de Mario J. Valdés y María Elena

de Valdés, " An Unamuno source book. A catalogue of readings and acquisitions with an introductory essay on Unamuno's dialectical enquiry ", University of Toronto Press, 1973, XXXVIII + 305 páginas, hubiera podido ser fuente de rica información, pero los fondos actualmente existentes no reflejan completamente lo que tuvo realmente don Miguel en su posesión, como me lo confirmó oralmente don Francisco Ynduráin.

Razón, quizás, por la cual no he encontrado más mención que la de un sólo libro de Maeterlinck entre los fondos unamunianos.

Por otra parte, dentro de la extensísima bibliografía unamuniana, los libros utilizados figuran al pie de las páginas correspondientes.

- Capítulo 5 : Benavente y Maeterlinck.

Aunque exista una edición comprensiva de las " Obras completas " de Benavente, Madrid, 1944, dos volúmenes, las citas se hacen por la edición de " Obras completas " de Editorial Aguilar, Madrid, diez tomos publicados en quinta edición a partir de 1956. La primera edición de estas " Obras completas " data de 1940.

En cuanto a la bibliografía de la obra de Jacinto Benavente, siendo relativamente escasa, no he encontrado ayuda en ninguna obra en particular. Por lo tanto, las únicas referencias bibliográficas serán las que el lector encontrará al pie de las páginas del artículo.

- Capítulo 6 : Rubén Darío y Maeterlinck.

Las citas de los textos de Rubén Darío se hacen por la edición de " Obras completas " de Editorial Afrodiseo Aguado, Madrid, cinco tomos publicados en primera edición a partir de 1950, a excepción de " Prosa dispersa ", no incluida en esta edición.

La obra de Erwin K. Napes, " L'influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío ", París, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1925, VII + 183 páginas, aunque no ha sido de ninguna utilidad en mi trabajo, ya que Maeterlinck era demasiado joven para marcar a Rubén Darío, es un trabajo de literatura comparada digno de mención por el fino estudio llevado a cabo. El autor, muy buen conocedor de la obra de Rubén Darío como lo prueban los " Escritos inéditos de Rubén Darío " que publicó en Nueva York, Instituto de las

Españas, 1938, X + 224 páginas, pormenoriza la huella francesa desde los Románticos, como Victor Hugo, en las primeras obras, hasta los Decadentes y Simbolistas en las últimas, mostrando cómo Darío era ante todo un artista cuyo gusto combinó aportaciones españolas y francesas para lograr la gran calidad de sus innovaciones técnicas.

Por otra parte, el archivo de Rubén Darío, tal como Alberto Ghirardo lo publicó en versiones truncadas, Buenos Aires, Losada, 1943, 308 páginas, o Dictino Alvarez Hernández, " Cartas de Rubén Darío (Epistolario) ", Madrid, Taurus, 1963, 238 páginas, no me ha proporcionado gran ayuda.

Más apoyo me dieron las varias revistas (" La Torre ", revista ^{general} de la Universidad de Puerto Rico, 1967, enero-junio, números 55-56 ; " Cuadernos Hispanoamericanos ", 1967, agosto-septiembre, números 212-213 ; " Rubén Darío centennial studies ", Austin, The University of Texas, Institute of Latin American Studies, Department of Spanish and Portuguese, 1970, 120 páginas) que publicaron números especiales en honor del primer centenario del nacimiento del autor nicaragüense.

- Capítulo 7 : Valle-Inclán y Maeterlinck.

Existe una edición de " Opera omnia " de Ramón del Valle-Inclán, Madrid, Imprenta Helénica, 1919 a 1928, 19 volúmenes, Pero, aun con todas las deficiencias de esta edición, cité por las " Obras completas " de Editorial Rúa Nova, Madrid, 1944, dos volúmenes, más fácilmente asequible.

Aunque no tuve mucha ocasión de mencionarlo por no ser pertinente tal mención, el libro de Manuel Bermejo Marcos, " Valle-Inclán : introducción a su obra ", Salamanca, Editorial Anaya, 1971, 357 páginas, me ha sido de gran utilidad en el acercamiento a una bibliografía extensísima en cuanto a la vida y obra de Ramón del Valle-Inclán.

El profesor de la Universidad de Leeds logra ofrecer una visión homogénea de una obra que, por los múltiples estudios literarios, estilísticos, políticos, históricos o ideológicos, no se capta más que fragmentariamente.

Hablando de bibliografías, el estudioso de Valle-Inclán tiene la gran suerte de poder disponer de dos obras de calidad y, por añadidura, complementarias : las bibliografías de J. Rubia Barcia

(" A Biobibliography and Iconography of Valle-Inclán ", University of California, Publications in Modern Philology, volumen 59, Berkeley y Los Angeles, 1960, 101 páginas) y Robert Lima (" An annotated bibliography of Ramón del Valle-Inclán ", University Park, Pennsylvania State University, Bibliographical Sources, nº 4, 1972, 401 páginas).

En cuanto a aspectos más peculiares de la obra de Valle-Inclán - me refiero al ocultismo, por ejemplo -, debo reconocer el interés del texto de Emma Speratti-Piñero, " El ocultismo en Valle-Inclán ", Londres, Thamesis Books Ltd., 1974, 202 páginas, que detalla con suma precisión diversos aspectos de este tema en el autor gallego, y sus frecuentes conexiones con Maeterlinck en lo referente a este campo.

- Capítulo 8 : Baroja y Maeterlinck.

Las citas de los textos barojianos se hacen por la edición de " Obras completas " de Editorial Biblioteca Nueva, ocho volúmenes, 1946 a 1952. Como algunos textos no han sido recogidos en esta edición, la cita se hace indicando en cada caso el respectivo lugar de procedencia.

Más que cualquier obra de crítica, son las mismas " Memorias " de Pío Baroja, Madrid, Edic; Minotauro, 1955, 1357 páginas, las que ofrecen la mayor cantidad de información respecto al concepto que el autor vasco tenía de Maeterlinck.

A menudo repetitivas, generalmente atrabiliarias, las " Memorias " parecen hechas para arreglar cuentas pendientes con varios compañeros en literatura y, por lo tanto, producen en el lector una sensación de molestia, si no de irritada indignación, ya que, varias veces, Baroja parece buscar justificaciones retrospectivas de actitudes pasadas, y con palabras poco caritativas para sus colegas.

No obstante, debo reconocer la deuda que tengo con el Profesor Francisco Ynduráin, quien me hizo ver que Pío Baroja no era este revolucionario frustrado que a veces parece ser, sino un sencillo burgués con fuerte carga de conservadurismo.

- Capítulo 9 : "Azorín" y Maeterlinck.

Las citas de los textos azorianos se hacen por la edición de "Obras completas" del editor madrileño Aguilar : nueve tomos, al cuidado de Angel Cruz Rueda, 1947. Como posteriormente han salido algunos volúmenes y recientes trabajos periodísticos, como aún queda gran cantidad de artículos en periódicos dispersos, la cita de estos textos azorianos se hace indicando en cada caso el respectivo lugar de procedencia.

Aunque corto, el artículo de Frederick S. Stimson, "Lo Invisible : Azorín's debt to Maeterlinck", en "Hispanic Review", Philadelphia, 1958, XXVI, enero, páginas 64 a 70, delimita claramente las diferencias del teatro azoriniano en su relación con Maeterlinck. Insiste en la nota de originalidad del autor español, su tono más sombrío y decidido, y su estructura más tensa desembocando en un climax de mayor dramatismo.

La obra de Lawrence Anthony Lajohn, "Azorín and the Spanish stage", New-York, Hispanic Institute, 1961, 208 páginas, aunque abunde en menudencias anecdóticas, tiene el mérito de descubrirnos el credo teatral establecido por el maestro desde su juventud, y de verificar su aplicación en obras teatrales teñidas de un surrealismo algo ingenuo, pero abiertas al mundo onírico y subconsciente.

Para quien desee seguir a "Azorín" paso a paso, desde el menor artículo periodístico hasta el volumen más extenso, sin que nada falte en el censo, tanto bibliográfico como biográfico, es lectura imprescindible el "Azorín" de José María Valverde, Barcelona, Edit. Planeta, colección "Ensayos de lingüística y crítica literaria", 1971, 411 páginas. Trabajo muy documentado de José María Valverde, por otra parte editor de los "Artículos olvidados de José Martínez Ruiz (1894-1904)", Madrid, Narcea S.A. de Ediciones, 1972, 290 páginas, con estudio y comentarios de los mismos. Estos artículos, de los cuales varios se refieren a Maeterlinck, ponen en relieve la gran curiosidad del joven José Martínez Ruiz hacia todo lo literario.

No quisiera terminar estos breves apuntes sin dejar de mencionar mi sorpresa al no encontrar en ninguna biblioteca madrileña la traducción hecha por José Martínez Ruiz de "La Intru-

sa ", de Maeterlinck. Finalmente, la encontré en la Biblioteca Real de Bruselas.

- Capítulo 10 : Manuel Machado y Maeterlinck.

La bibliografía de don Manuel es escasa, y poco seria. Afortunadamente, dos libros nos ayudan a conocer mejor al hermano mayor de los Machado.

Estudio serio y global del autor sevillano, " Manuel Machado " de Gordon Brotherston, Madrid, Taurus, 1976, 156 páginas, es una excelente introducción a la obra de un autor poco comprendido, si no olvidado. El carácter vulgarizador de este trabajo, que fue publicado para lectores ingleses (primera edición en 1968, Oxford, Cambridge University Press : " Manuel Machado. A revaluation "), le permite ser muy clarificador. Valora la poesía popular de Manuel Machado y le presenta sin la sombra de su hermano Antonio. Quizás carezca de un estudio de la prosa del escritor, al mismo tiempo que nos hace continuas alusiones al epistolario del mismo, todavía sin publicar. Pero da una imagen nueva del escritor.

Por otra parte, " Manuel Machado y los poetas simbolistas franceses ", de Gillian Gayton, Valencia, Edit. Helleo, 1975, 219 páginas, no es de desdén. De un estudio inicial del influjo de Verlaine en don Manuel, pasó a ser un estudio del influjo simbolista en general. Siguiendo las posibles huellas de temas e imágenes simbolistas en las sucesivas producciones poéticas de Manuel Machado, la profesora de la Universidad de la Columbia Británica (Canadá) me ha permitido aclarar las deudas del autor sevillano hacia Verlaine, Samain y Claudel, y alguna que otra con el mismo Maeterlinck.

- Capítulo 11 : Antonio Machado y Maeterlinck.

Las citas de los textos de Antonio Machado se hacen por la edición de sus " Obras. Poesía y prosa ", edición reunida por Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre, Buenos Aires, Edit. Losada, 1964, 1065 páginas. Sin embargo, por no estar incluido en este volumen, el teatro se citó aparte .

Hace unos veinte años, los dos libros de referencia obligada para el estudio de Antonio Machado eran : " Antonio Machado. Su mundo y su obra ", de Segundo Serrano Poncela, Buenos Aires, Editorial Losada, 1954, 227 páginas, y " La poesía de Antonio Machado ", de Ramón de Zubiría, Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1955, 271 páginas. Trabajos amplios y de gran valor.

Pero, desde aquellos años, la bibliografía machadiana ha ido ampliándose de forma casi excesiva. Los trabajos, aun anecdóticos o coyunturales, se han multiplicado ; pero, afortunadamente, algunos son realmente de gran interés.

Para mi propósito, el libro que más aclaraciones me ha traído es : " Antonio Machado, poeta simbolista ", de J.M. Aguirre, Madrid, Taurus, 1973, 388 páginas, integrando la lírica machadiana a las tendencias poéticas modernas y especialmente las ideas sobre la poesía pura, y precisando la existencia de verdaderos símbolos en la poesía de Antonio Machado.

Por otra parte, las ediciones críticas de la poesía machadiana han permitido el acceso a textos anteriormente olvidados, o prácticamente desconocidos, al mismo tiempo que una cronología más exacta. Así, " Poesie di Antonio Machado ", al cuidado de Oreste Macri, Milán, Lerici Editori, 1962, 1389 páginas, y " Obras. Poesía y prosa ", edición reunida por Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre, ya mencionada.

- Capítulo 12 : Gabriel Miró y Maeterlinck.

Las citas de los textos se hacen por la edición de " Obras completas " de Editorial Biblioteca Nueva, la más asequible hoy día, en su quinta edición, Madrid, 1969, XXIV + 1.400 páginas. Las obras no recogidas en este volumen se citan independientemente, con su respectivo lugar de procedencia.

Aunque la bibliografía referente a Gabriel Miró es abundante, su ayuda me ha sido limitada. Dos libros me ofrecieron algún interés en los capítulos en que estudian las relaciones mironianas con la cultura francesa. Se trata de : " Gabriel Miró ou le visage du Levant, terre d'Espagne ", de Jacqueline Van Praag-Chantraine, París, Nizet, 1959, 463 páginas, y " Ga-

bríel Miró. Le style. Les moyens d'expression ", de R.J. Vidal, Bordeaux, Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes Hispaniques, fascículo XXXIII, 1964, 231 páginas.

Quizás, el libro que mejor visión de conjunto aporte de Gabriel Miró sea " El mundo de Gabriel Miró ", de Vicente Ramos, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1964, 478 páginas. Obra que quiere abarcar todas las facetas del autor estudiado y lo logra, de forma tal vez rápida pero lo suficientemente clara para servir de buena guía al lector novel del maestro levantino.

- Capítulo 13 : Juan Ramón Jiménez y Maeterlinck.

Aun conocedor de los problemas planteados por la edición de obras juanramonianas, al no existir de " Obras completas " de Juan Ramón Jiménez, ni siquiera con todas las deficiencias de este tipo de ediciones, citó habitualmente, excepto caso imprescindible, por las varias obras publicadas en Editorial Aguilar, Madrid, mencionando en el momento oportuno los detalles de cada edición.

Dentro de la copiosa bibliografía juanramoniana, muchos estudios me han sido útiles y las notas al pie del texto dan fe de ello.

Pero, ya que la mayor parte de la crítica fija la atención en el Juan Ramón posterior a 1916, por los motivos aducidos en las primeras páginas de mi estudio, pocos trabajos me han sido realmente clarificadores.

Sin embargo, una obra como la de Graciela Palau de Nemes, " Vida y obra de Juan Ramón Jiménez ", Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1957, 417 páginas, abarcando lo que su título ofrece, me ha dado valiosos puntos de referencia. La autora, colega de Juan Ramón y de Zenobia Camprubí en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Maryland, pudo beneficiar de la tutela del poeta a cuyo juicio sometió su trabajo. Más estudio biográfico que análisis textual, tiene - para mi - la ventaja de estudiar tanto y con igual atención los primeros años del joven modernista como los del autor consagrado.

Por lo tanto, he podido encontrar más datos de interés en esta obra, al mismo que en el artículo " La importancia de Maeterlinck en un momento crítico de las letras hispanas " de la misma autora, artículo que - aun con las deficiencias que señalé - añadió datos suplementarios.

- Capítulo 14 : Martínez Sierra y Maeterlinck.

Al no existir verdadera edición de " Obras completas " de Gregorio Martínez Sierra, las notas de sus textos se hacen generalmente por las ediciones originales.

Este autor, poco y mal estudiado, ha sido merecedor de un sólo estudio de carácter general. " Imagen humana y literaria de Gregorio Martínez Sierra ", de Andrés Goldsborough Serrat, Madrid, Gráficas Condor, 1965, 173 páginas, es un libro derivado de una tesis doctoral presentada bajo la dirección de don Joaquín de Entrambasaguas y Peña, con el título : " Gregorio Martínez Sierra. Retrato personal y literario ".

A falta de un trabajo de mayor envergadura y hondura, este libro viene a colmar una laguna en la bibliografía literaria española y, por lo tanto, su autor es de agradecer. Sin embargo, ciertos aspectos están por mejorar, como - por ejemplo - la clasificación de las obras teatrales de Martínez Sierra, clasificación cuyos criterios no son nada claros. La bibliografía que termina el volumen es de gran utilidad para un mejor acercamiento al autor.

- Capítulo 15 : Pérez de Ayala y Maeterlinck.

Las citas de los textos de Ramón Pérez de Ayala se hacen por la segunda edición de " Obras completas " del editor madrileño Aguilar, 1973, 4 volúmenes. La primera edición de estas "Obras completas " data de 1963. La cita de algunos textos no recogidos en esta edición se hace indicando en cada caso el respectivo lugar de procedencia.

Para estudiar a Ramón Pérez de Ayala, es paso obligado la lectura de la obra crítica de Andrés Amorós, su mayor y casi exclusivo especialista en España.

" La novela intelectual de Pérez de Ayala ", Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1972, 499 páginas, de Andrés Amorós, pretende rescatar la obra de Ayala del olvido en que se encontraba sumida, recalcando su distancia del modelo novelístico habitual. La formación clásica de Pérez de Ayala, su conocimiento del griego y del latín, su predilección constante por los autores clásicos caracterizan el tipo de novela que produjo, y definen su carácter intelectual. Al mismo tiempo, el crítico se propone desenredar el problema suscitado por el silencio narrativo del autor asturiano a partir de 1926, ofreciendo varias explicaciones plausibles.

Además de este texto, capital para el entendimiento de la obra ayaliana, se debe mencionar el resto de la obra crítica de Andrés Amorós referente a Pérez de Ayala, desde artículos sobre aspectos analíticos de su novelística, hasta las múltiples ediciones críticas a su cuidado.

- Capítulo 16 : Ramón Gómez de la Serna y Maeterlinck.

Las citas de los textos de Ramón Gómez de la Serna se hacen por la edición de sus " Obras completas ", Barcelona, AHR, 1956, primera edición, dos volúmenes (2014 y 2116 páginas respectivamente). Pero, como él mismo había suprimido " la morralla de obras que produjo su frenética adolescencia " de estas " Obras completas " (lo advirtió en un preliminar a las mismas, página 9 del volumen primero), a veces cité por ediciones originales no incluidas en ellas. En cada caso, indiqué el respectivo lugar de procedencia.

Como la presencia de Maeterlinck no puede afirmarse más que en la primera etapa de Ramón Gómez de la Serna, los trabajos que me han servido se reducen a dos : " Ramón ", de Gaspar Gómez de la Serna, Madrid, Edit. Taurus, 1963, 305 páginas, y " Der Avantgardismus Ramón Gómez de la Sernas ", de Ronald Daus, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, Analecta Romanica Heft 20, 1971, 346 páginas.

Ambas obras enfocan a Ramón desde sus años juveniles, y con la debida claridad. Lo que permite entender un período que Ramón mismo prefería mantener en la sombra.

- Capítulo 17 : Federico García Lorca y Maeterlinck.

Las citas de los textos lorquianos se hacen por la edición de " Obras completas " de Editorial Aguilar, 18a. edición, en dos volúmenes, 1973 : volumen I, CXV + 1315 páginas, y volumen II, XX + 1438 páginas.

Dentro de una bibliografía extensísima, con trabajos de calidad a veces dudosa, sea por sus postulados políticos, sea por su fantasía interpretativa, no he encontrado mucho que coincidiera con el objeto de mi estudio. Sin embargo, dos artículos me ayudaron bastante. Se trata de : " Lecturas de García Lorca ", de Daniel Devoto, en " Revue de Littérature comparée ", 1959, año XXXIII, julio-septiembre, número 4, páginas 518 a 528, que, en breve espacio, logra demostrar cómo Lorca convirtió lo que podía ser un préstamo en una verdadera recreación. Recreación en la doble acepción de la palabra : una vuelta a crear, tanto como un recrearse. El otro artículo, " La función de los símbolos en "Pelléas et Mélisande" de Maeterlinck, "Bodas de sangre" de Lorca y " Riders to the sea" de Synge ", de Minako Nonoyama, en " Revista de Estudios Hispánicos ", The University of Alabama Press, volumen IX, número 1, 1975, enero, páginas 81 a 98, establece ciertos paralelismos entre tres obras de renombre, cuyo tema central es idéntico. Artículo interesante que no pretende más que comparar, sin establecer ninguna relación de influencia entre los tres escritores.

- Capítulo 18 : Alejandro Casona y Maeterlinck.

La bibliografía referente a la obra de Alejandro Casona es muy escasa. Sin embargo, hay que agradecer al Instituto de Estudios asturianos, de Oviedo, la ayuda prestada a la realización de varios estudios que alguna luz aportan sobre el autor mencionado, y que se citan en el artículo correspondiente.



B. Bibliografía de obras consultadas

I. EDICIONES

- Alas, Leopoldo ("Clarín") : " Cuentos morales ", Madrid, La España Editorial, 1896, VIII + 422 páginas.
- Alas, Leopoldo (" Clarín") : " Preludios de "Clarín", estudio, selección y notas por Jean-François Botrel, Oviedo, Instituto de Estudios asturianos, 1973, LXXIII + 244 páginas.
- "Azorín" : "Obras completas ", Madrid, Editorial Aguilar, 1947, 9 volúmenes.
- "Azorín" (José Martínez Ruiz) : " El alma castellana (1600-1800)", Madrid, Librería Internacional, 1900, 213 páginas.
- "Azorín"; " Al margen de los clásicos ", Madrid, Imprenta Clásica Española, 1915, 232 páginas.
- "Azorín" (José Martínez Ruiz) : " Anarquistas literarios ", Valencia, Imprenta de F. Vives Mora, 1895.
- "Azorín" : " Angelita (auto sacramental) ", Madrid, Biblioteca Nueva, 1930, 256 páginas.
- "Azorín" : " Ante las candilejas ", Zaragoza, Librería General, 1947, 226 páginas.
- "Azorín" (José Martínez Ruiz) : " Antonio Azorín (Pequeño libro en que se habla de la vida de este peregrino señor)", Madrid, Viuda de Rodríguez Sierra, 1903, 231 páginas.
- "Azorín" (José Martínez Ruiz) : " Artículos olvidados de José Martínez Ruiz (1894-1904) ", estudio, notas y comentarios de texto por José María Valverde, Madrid, Narcea S.A. de Ediciones, 1972, 290 páginas.
- "Azorín" (José Martínez Ruiz) : " Bohemia (cuentos) ", Madrid, V. Vela impresor, 1897, 115 páginas.
- "Azorín" : " Brandy, mucho brandy. Sainete sentimental ", Madrid, Caro Raggio, 1927, 188 páginas.
- "Azorín" ("Ahriman") : " Buscapiés (Sátiras y crítica) ", Madrid, Librería de Fernando Fe, Valencia, Imprenta de F. Vives Mora, 1894.
- "Azorín" : " Capricho (novela) ", Madrid, Espasa-Calpe, número 380 de la colección Austral, 1943, 152 páginas.
- "Azorín" : " Clásicos y modernos ", Madrid, Renacimiento, 1913, 346 páginas.
- "Azorín" : " Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros ", Buenos Aires, Espasa-Calpe argentina, 1945, 152 páginas.
- "Azorín" ("Cándido") : " La crítica literaria en España ", conferencia dictada en el Ateneo Literario de Valencia el 4 de febrero de 1893.

- "Azorín" (José Martínez Ruiz) : " Charivari (crítica discordante) ", sin ed., 1897, 55 páginas.
- "Azorín" (José Martínez Ruiz) : " Diario de un enfermo ", Madrid, Tipografía Ricardo Fe, 1901, 107 páginas.
- "Azorín" : " Escena y sala ", Zaragoza, Librería General, 1947, 232 páginas.
- "Azorín" : " El escritor (novela) ", Madrid, Espasa-Calpe, 1942, 150 páginas.
- "Azorín" : " La Farándula ", Zaragoza, Librería General, 1945, 222 páginas.
- "Azorín" (José Martínez Ruiz) : " La fuerza del amor (tragico-media) ", Madrid, La España Editorial, 1901, 159 páginas.
- "Azorín" : " La isla sin aurora ", Barcelona, Editorial Destino, 1944, 155 páginas.
- "Azorín" : " Lo Invisible (trilogía) ", publicado en " El Teatro Moderno ", 1 de diciembre de 1928, año IV, número 171.
- "Azorín" (José Martínez Ruiz) : " Literatura (Fray Candil, Galdós, Clarín, Altamira, etc...) ", Madrid, Valencia, F. Vives Mora, 1896, 40 páginas.
- "Azorín" : " Madrid (la generación y el ambiente del 98) ", Madrid, Biblioteca Nueva, 1941, 198 páginas.
- "Azorín" : " Memorias inmemoriales ", Madrid, Biblioteca Nueva, 1946, 345 páginas.
- "Azorín" (" Cándido ") : " Moratín (esbozo) ", Madrid, Librería de Fernando Fe, 1893, 55 páginas.
- "Azorín" : " Old Spain. Comedia en tres actos y un prólogo ", Madrid, Caro Raggio, 1926, 188 páginas.
- "Azorín" (José Martínez Ruiz) : " Las orgias del yo ", artículo publicado en " La correspondencia de España ", el 20 de diciembre de 1900.
- "Azorín" : " París (Memorias) ", Madrid, Biblioteca Nueva, 1945, 300 páginas.
- "Azorín" : " Rivas y Larra. Razón social del romanticismo en España ", Madrid, Renacimiento, 1916, 217 páginas.
- "Azorín" (José Martínez Ruiz) : " La sociología criminal ", Madrid, Librería de Fernando Fe, 1899, XV + 210 páginas.
- "Azorín" (José Martínez Ruiz) : " Soledades ", Madrid, Librería de Fernando Fe, 1898, 111 páginas.
- "Azorín" : " Los valores literarios ", Madrid, Renacimiento, 1913, 334 páginas.
- "Azorín" (José Martínez Ruiz) : " La Voluntad (Primeras andanzas de Antonio Azorín) ", Barcelona, Ed. Henrich y Cía, Biblioteca de novelistas del siglo XX, 1902, 301 páginas.

- Baroja, Pío : " Obras completas ", Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1946 a 1952, ocho volúmenes.
- Baroja, Pío : " Los amores tardíos ", Madrid, Rafael Caro Raggio, 1927, 213 páginas.
- Baroja, Pío : " El aprendiz de conspirador ", Madrid, Renacimiento, 1913, 291 páginas.
- Baroja, Pío : " Aurora roja ", Madrid, Librería Fernando Fe, 1904, 370 páginas.
- Baroja, Pío : " Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox ", Madrid, Rodríguez Serra, Imprenta de Antonio Marzo, 1901, 284 páginas.
- Baroja, Pío : " Camino de perfección (Pasión mística) ", Madrid, B. Rodríguez Serra, 1902, 282 páginas.
- Baroja, Pío : " La casa de Aizgorri ", novela en siete jornadas, Bilbao, Cardenal, 1900, 227 páginas.
- Baroja, Pío : " La caverna del humorismo ", Madrid, Rafael Caro Raggio, 1919, 352 páginas.
- Baroja, Pío : " La dama errante ", Madrid, Librería Sucesores de Hernando, 1907, 327 páginas.
- Baroja, Pío : " Divagaciones apasionadas ", Madrid, Rafael Caro Raggio, 1924 .
- Baroja, Pío : " Entretenimientos ", Madrid, Rafael Caro Raggio, 1926, 182 páginas.
- Baroja, Pío : " Escritos de juventud (1890-1904) ", prólogo y selección de Manuel Longares, Madrid, Ediciones Cuadernos para el Diálogo, 1972, 406 páginas.
- Baroja, Pío : " La formación psicológica de un escritor ", discurso de ingreso en la Real Academia Española de la Lengua, pronunciado el 12 de mayo de 1934.
- Baroja, Pío : " Las furias ", Madrid, Rafael Caro Raggio, 1921, 291 páginas.
- Baroja, Pío : " El gran torbellino del mundo ", Madrid, Rafael Caro Raggio, 1926, 359 páginas.
- Baroja, Pío : " Las inquietudes de Shanti Andía ", Madrid, V. Prieto y Cía, Biblioteca Renacimiento, 1911, 321 páginas.
- Baroja, Pío : " Juventud, egolatría ", Madrid, Rafael Caro Raggio, 1917, 348 páginas.
- Baroja, Pío : " Memorias ", Madrid, Ediciones Minotauro, 1955, 1357 páginas.
- Baroja, Pío : " El mundo es así ", Madrid, Renacimiento, 1912, 322 páginas.
- Baroja, Pío : " El puente de las ánimas ", Madrid, Ediciones La Nave, 1945, 338 páginas.
- Baroja, Pío : " El tablado de Arlequín ", Valencia, Jorge Sempere y Cía, 1904, 220 páginas.
- Baroja, Pío : " Vidas sombrías ", Madrid, Miguel Poveda, Imprenta de Antonio Marzo, 1900, 160 páginas.

- Benavente, Jacinto : " Obras completas ", Madrid, Editorial Aguilar, 1956, quinta edición, diez volúmenes.
- Benavente, Jacinto : " Acotaciones ", Madrid, 1914.
- Benavente, Jacinto : " Alma triunfante ", 1902.
- Benavente, Jacinto : " Las cigarras hormigas ", 1905.
- Benavente, Jacinto : " De sobremesa ", Madrid, 1910.
- Benavente, Jacinto : " Figulinas ", Madrid, Fontaner, 1898, 127 páginas.
- Benavente, Jacinto : " El hombrecito ", 1903.
- Benavente, Jacinto : " Los intereses creados ", Salamanca, Ediciones Anaya, 1972, 106 páginas.
- Benavente, Jacinto : " La losa de los sueños ", 1911.
- Benavente, Jacinto : " Los malhechores del bien ", 1905.
- Benavente, Jacinto : " Pan y Letras ", Madrid, sin fecha.
- Benavente, Jacinto : " Recuerdos y olvidos (Memorias)", Madrid, Aguilar, colección Crisol, número 400, 1962, segunda edición, 454 páginas.
- Benavente, Jacinto : " Sacrificios ", 1901.
- Benavente, Jacinto : " Teatro artístico ", artículo publicado en la revista madrileña " Vida nueva ", 8 de enero de 1899.
- Benavente, Jacinto : " Teatro fantástico ", Madrid, Imprenta Franco-Española, 1892, 226 páginas.
- Benavente, Jacinto : " El teatro popular ", artículo publicado en la revista madrileña " Revista Nueva ", número 18, 5 de agosto de 1899.
- Blasco Ibañez, Vicente : " Obras completas ", Madrid, Editorial Aguilar, volumen I, 1973, octava edición, 1663 páginas.
- Blasco Ibañez, Vicente : " El Intruso ", Valencia, Prometeo, 1904, 343 páginas.
- Casón, Alejandro : " La dama del alba ", obra publicada en la revista madrileña " Fantasía ", 26 de agosto de 1945.
- Carner, Josep : " Cuento de lobos ", publicado en " Helios ", número VII, octubre de 1903.
- Darfo, Rubén : " Obras completas ", Madrid, Editorial Afrodisio Aguado, 1950, primera edición, cinco volúmenes.
- Darfo, Rubén : " Autobiografía ", Madrid, Editorial Mundo Latino, 1912.
- Darfo, Rubén : " La caravana pasa ", París, Garnier Hermanos, 1901.
- Darfo, Rubén : " Cuentos y crónicas ", Madrid, Editorial Mundo Latino, 1918.
- Darfo, Rubén : " España contemporánea ", París, Garnier Hermanos, 1901.
- Darfo, Rubén : " Impresiones y sensaciones ", Madrid, Imprenta

- de G. Hernández y G. Sáez, 1925.
- Darío, Rubén : " Letras ", París, Garnier Hermanos, 1911.
- Darío, Rubén : " Opiniones ", Madrid, Librería de Fernando Fe, 1906.
- Darío, Rubén : " Parisiana ", Madrid, Librería de Fernando Fe, 1907.
- Darío, Rubén : " Peregrinaciones ", París, Librería de la Viuda de Ch. Bouret, 1901.
- Darío, Rubén : " Los Raros ", Buenos Aires, Talleres " La Vasconia ", 1893.
- Darío, Rubén : " Prosa dispersa ", Madrid, Editorial Mundo Latino, 1919, 166 páginas.
- Darío, Rubén : " Semblanzas ", Madrid, Imprenta de G. Hernández y G. Sáez, 1927.
- Darío, Rubén : " Todo al vuelo ", Madrid, Renacimiento, 1912.
- Eça de Queiroz : " O crime do Padre Amaro ", Porto e Braga, Livraria Internacional de Ernesto Chardron, 1880, 674 páginas.
- Eça de Queiroz : " O primo Bazilio ", Porto, Livraria Chardron, 1901, cuarta edición, 630 páginas.
- Eça de Queiroz : " A reliquia ", Porto, Livraria Chardron, de Lélo & Irmao, Ld. editores, 1927, novela edición, X + 329 páginas.
- Eça de Queiroz : " O suave milagre ! ", cuento publicado en " Contos ", Porto, Livraria Chardron, 1907, segunda edición, 348 páginas.
- Eça de Queiroz : " El crimen del padre Amaro ", traducción de Ramón del Valle-Inclán, Barcelona, Ediciones Maucci, 1901, dos volúmenes.
- Eça de Queiroz : " Otro amable milagro ", cuento publicado en traducción castellana en " Electra ", revista madrileña, 6 de abril de 1901, número 4, páginas 114 a 117.
- Eça de Queiroz : " El primo Basilio ", traducción de Ramón del Valle-Inclán, Barcelona, Ediciones Maucci, 1904, dos volúmenes.
- Eça de Queiroz : " La reliquia ", traducción de Ramón del Valle-Inclán, Barcelona, Ediciones Maucci, 1902.
- Echegaray y Eizaguirre, José : " El hijo de don Juan ", drama, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1892.
- Echegaray y Eizaguirre, José : " El loco Dios ", drama, Madrid, R. Velasco impresor, 1900, 113 páginas.
- Ganivet, Angel : " Obras completas ", Madrid, Editorial Aguilar, 1961, tercera edición, dos volúmenes.
- Ganivet, Angel : " Cartas finlandesas ", Granada, Tip. lit. Vela e hijos de Sabatel, 1898.
- Ganivet, Angel : carta a Francisco Navarro Ledesma, publicada en la revista madrileña " Helios ", número XIII de abril de 1904.
- Ganivet, Angel : " Cau Ferrat (A Santiago Rusinol) ", texto

de agosto de 1897.

Ganivet, Angel : " La cofradía del Avellano. Cartas íntimas de Angel Ganivet ", con prólogo-epílogo de Nicolás María López, Granada, Tipografía Luis F. - Pinar Rocha, sin año, 128 páginas.

García Lorca, Federico : " Obras completas ", Madrid, Editorial Aguilar, 18a. edición, 1973, dos volúmenes.

García Lorca, Federico : entrevista de José R. Luna, publicada en " Crítica ", revista de Buenos Aires, 10 de marzo de 1934.

García Lorca, Federico : " Impresiones y paisajes ", Granada Imprenta de P.V. Traveset, 1918.

García Lorca, Federico : " Libro de poemas ", Madrid, Maroto, 1921.

García Lorca, Federico : " El Público y Comedia sin título ", Barcelona, Editorial Seix Barral, Biblioteca Breve, 1978, 365 páginas.

Gómez de la Serna, Ramón : Automoribundia (1888-1948) ", Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1948, 832 páginas.

Gómez de la Serna, Ramón : " El concepto de la nueva literatura ", conferencia leída en 1909 en el Ateneo madrileño ; publicada en " Prometeo ", 1909, abril, número 6, y posteriormente en tirada a parte por la Imprenta " Aurora " de J. Fernández Arias, Madrid, 1909, 32 páginas.

Gómez de la Serna, Ramón : " La corona de hierro ", drama en tres actos publicado en " Prometeo ", 1911, número 34.

Gómez de la Serna, Ramón : " El drama del palacio deshabitado ", publicado en " Prometeo ", 1909, número 12.

Gómez de la Serna, Ramón ("Tristán") : artículo sobre " Elegías puras " y " Las hojas verdes " de Juan Ramón Jiménez, publicado en " Prometeo ", 1909, julio, número 9.

Gómez de la Serna, Ramón : " Mis siete palabras (Pastoral) ", artículo publicado en " Prometeo ", 1910, número 13.

Gómez de la Serna, Ramón : " Nuevas páginas de mi vida (lo que no dije en mi Automoribundia) ", Alcoy, Ediciones Narfil, 1957, 245 páginas.

Gómez de la Serna, Ramón : " Opiniones sociales. La nueva exégesis ", artículo publicado en " Prometeo ", 1908, noviembre, número 1.

Ramón Gómez de la Serna, Ramón : prólogo a " El drama del palacio deshabitado ", publicado en " Prometeo ", 1909, número 12.

Gómez de la Serna, Ramón : prólogo a " La Utopía ", drama en un acto publicado en " Prometeo ", 1911, número 29.

Gómez de la Serna, Ramón ("Tristán") : artículo sobre sí mismo, publicado en " Prometeo ", 1910, número 16.

- Gómez de la Serna, Ramón : " Retratos contemporáneos ", Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1941.
- Gual, Adrià : " Misteri de dolor ", Barcelona, 1904.
- Gual, Adrià : " Mitja vida de teatre. Memòries ", Barcelona, Editorial Aedos, Biblioteca biogràfica catalana, número 26, 1960, 357 pàgines.
- Gual, Adrià : " Nocturn. Andant morat ", Barcelona, Llibreria d'Alver Verdaguer, sin año, 71 pàgines.
- Gual, Adrià : " Silenci. Drama de món ", Barcelona, Llibreria d'Alver Verdaguer, sin año, 117 pàgines.
- Jiménez, Juan Ramón : " Cartas ", Madrid, Editorial Aguilar, 1962, 465 pàgines.
- Jiménez, Juan Ramón : " Conversaciones con Juan Ramón ", recogidas por Ricardo Gullón, Madrid, Editorial Taurus, 1958, 204 pàgines.
- Jiménez, Juan Ramón : " La corriente infinita ", Madrid, Editorial Aguilar, colección Ensayistas hispánicos, 1961, 337 pàgines.
- Jiménez, Juan Ramón : " Estética y ética estética ", Madrid, Editorial Aguilar, 1967, 397 pàgines.
- Jiménez, Juan Ramón : " Leyenda (1896-1936) ", Madrid, Cupsa Editorial, colección La Torre abierta, 1978, XVIII 755 pàgines.
- Jiménez, Juan Ramón : " Libros inéditos de poesía ", Madrid, Editorial Aguilar, 1964, dos volúmenes.
- Jiménez, Juan Ramón : " Nueva antología ", Barcelona, Ediciones Península, 1973, 255 pàgines.
- Jiménez, Juan Ramón : " Primeros libros de poesía ", Madrid, Editorial Aguilar, Biblioteca Premios Nobel, 1964, 1594 pàgines.
- Jiménez, Juan Ramón : " Primeras prosas ", Madrid, Editorial Aguilar, 1969, 486 pàgines.
- Jiménez, Juan Ramón : " Selección de cartas (1899-1958) ", Barcelona, Ediciones Picazo, colección La esquina, número 5, 1973, 418 pàgines.
- Jiménez, Juan Ramón : artículo sobre Maeterlinck, publicado en " Helios ", 1904, marzo, número XII, pàgines 324-325.
- Jiménez, Juan Ramón : comentario a " El libro mudo " de Ramón Gómez de la Serna, publicado en " Prometeo ", 1910, número 23.
- Machado, Antonio : " Obras. Poesía y prosa ", edición reunida por Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre, Buenos Aires, Editorial Losada, 1964, 1065 pàgines.
- Machado, Antonio : " Los complementarios ", edición crítica por Domingo Ynduráin, Madrid, Ediciones Taurus, 1971, dos volúmenes.
- Machado, Antonio : " Poesie di Antonio Machado ", con estudio introductorio de Oreste Macrí, Milán, Lerici Editori, 1962, 1389 pàgines.

- Machado, Manuel : " Alma ", Madrid, Imprenta de Antonio Marzo, 1902, 138 páginas.
- Machado, Manuel : " Poesía (Opera omnia lyrica) ", Barcelona, Ediciones Jerarquía, 1940, XIX + 462 páginas.
- Machado, Antonio y Manuel : " Juan de Mañara ", Madrid, colección " El Teatro ", 1927.
- Machado, Antonio y Manuel : " El hombre que murió en la guerra ", Buenos Aires, Espasa-Calpe argentina, colección Austral, 1947.
- Machado, Manuel y Pemán, José María : " Unos versos, un alma y una época ", Madrid, Ediciones Españolas, 1940, 166 páginas.
- Maeterlinck, Maurice : " Alladine et Palomides ", tres actos. " Intérieur ", un acto. " La mort de Tintagiles ", cinco actos. " Trois petits drames pour marionnettes ", Bruselas, Deman, 1894, 193 páginas.
- Maeterlinck, Maurice : " Les Aveugles (precedido de " L'Intruse "), Bruselas, Lacomblez, 1890, 146 páginas.
- Maeterlinck, Maurice : " Les disciples à Sals et les fragments de Novalis ", Bruselas, Lacomblez ; París, Nilsson, 1895 LVII + 249 páginas.
- Maeterlinck, Maurice : " L'intelligence des fleurs ", París, Fasquelle, 1907, 315 páginas.
- Maeterlinck, Maurice : " La mort ", París, Charpentier, 1913.
- Maeterlinck, Maurice : " L'Oiseau bleu ", cuento de hadas en 5 actos y 10 cuadros, París, Fasquelle, 1909, 168 páginas.
- Maeterlinck, Maurice : " L'ornement des noces spirituelles de Ruysbroeck l'Admirable ", Bruselas, Lacomblez ; París, Nilsson, 1891, 297 páginas.
- Maeterlinck, Maurice : " Pelléas et Mélisande ", Bruselas, Lacomblez, 1892, 158 páginas.
- Maeterlinck, Maurice : " Poésies complètes ", edición definitiva de Joseph Hanse, Bruselas, La Renaissance du Livre, 1963, X + 304 páginas.
- Maeterlinck, Maurice : " La Princesse Maleine ", drama en cinco actos, Gante, Louis Van Melle, 1889, 202 páginas.
- Maeterlinck, Maurice : " Quinze chansons ", París, Stock, 1896.
- Maeterlinck, Maurice : " La Sagesse et la Destinée ", París, Fasquelle, 1898, 313 páginas.
- Maeterlinck, Maurice : " Les sept princesses ", Bruselas, Lacomblez, 1891, 65 páginas.
- Maeterlinck, Maurice : " Serres chaudes ", París, Vanier, 1889, 99 páginas.
- Maeterlinck, Maurice : " Théâtre ", París, Fasquelle, Biblioteca Charpentier, 1921, dos volúmenes.
- Maeterlinck, Maurice : " La tragédie de Macbeth, de Shakespeare ", publicado en " L'illustration théâtrale ", 28 de

agosto de 1909.

Maeterlinck, Maurice : " Le trésor des humbles ", París, Mercure de France, 1896, 313 páginas.

Maeterlinck, Maurice : " La vie des abeilles ", París, Fasquelle, 1901, 313 páginas.

Maeterlinck, Maurice : " La vie des termites ", París, Fasquelle, 1926, 217 páginas.

Maeterlinck, Mauricio : " Aladina y Palomides ", traducción de Elvira y Ricardo Baeza, publicado en " Prometeo ", 1910, número XVIII, páginas 209 a 237.

Maeterlinck, Mauricio : " Interior ", publicado en " Electra ", Madrid, 30 de marzo de 1901, número 3.

Maeterlinck, Mauricio : " La Intrusa. Drama en un acto y en prosa ", arreglado por José Martínez Ruiz, Valencia, Imprenta de Francisco Vives Mora, 1896, 24 páginas.

Maeterlinck, Mauricio : " La medida de las horas ", publicado en " Prometeo ", 1910, número XXXVIII, páginas 195 a 198.

Maeterlinck, Mauricio : " Miradas ", publicado en traducción de Ricardo Baeza, en " Prometeo ", 1909, agosto, número X, páginas 32 a 34.

Maeterlinck, Mauricio : " Lo porvenir ", publicado en " Helios ", 1903, abril, número 1, páginas 81 a 91.

Maeterlinck, Mauricio : " El Templo del azar ", publicado en " Helios ", 1903, mayo, número 2.

Maeterlinck, Mauricio : " El tesoro de los humildes ", en traducción de Eusebio Heras, Valencia, F. Jempere, sin año, 197 páginas.

Maeterlinck, Mauricio : " La sabiduría y el destino ", Madrid, Renacimiento, sin año, 300 páginas.

Maragall, Joan : " Obres completes ", Barcelona, Biblioteca Perenne, 1947, 1893 páginas.

Martínez Sierra, Gregorio : " Motivos ", París, Garnier Hermanos, 1905, 282 páginas.

Martínez Sierra, Gregorio : " Un teatro de arte en España. 1917 - Madrid - 1925 ", Madrid, Ediciones de la Esfinge, 1926, 178 páginas.

Martínez Sierra, Gregorio : " Teatro de ensueño ", Madrid, Imprenta de Samarán y Cía, 1905.

Martínez Sierra, Gregorio : " La vida inquieta. Glosario espiritual ", Madrid, Renacimiento, 1913, 249 páginas.

Niró, Gabriel : " Obras completas ", Madrid, Biblioteca Nueva, 1969, quinta edición, XXIV + 1400 páginas.

Niró, Gabriel : " Altamira en su huerto provinciano ", artículo publicado en " Prometeo ", Madrid, 1910, número 15, páginas 14 a 18.

Niró, Gabriel : " Las cerezas del cementerio ", Barcelona, Editorial Doménech, 1910, 303 páginas.

- Miró, Gabriel : Cartas a " Alonso Quesada ", publicadas por Sebastián de la Nuez en " Papeles de San Armadans ", Palma de Mallorca, 1967, número 47, páginas 73 a 105.
- Miró, Gabriel : " Del vivir (Apuntes de parajes leprosos) ", Alicante, Impresor Luis Esplá, 1904, 212 páginas.
- Miró, Gabriel : " Dentro del cercado ", publicado junto con " La palma rota ", Barcelona, Editorial E. Doménech, colección Nuevas Letras, sin año, 315 páginas.
- Miró, Gabriel : " Glosas de Sigüenza ", Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1952, 148 páginas.
- Miró, Gabriel : " El hijo santo ", novela publicada en la serie " Los Contemporáneos ", Madrid, 1909, 11 de junio, número 24.
- Miró, Gabriel : " Milván de escenas ", Alicante, Imprenta de Luis Esplá, 1903, 249 páginas.
- Miró, Gabriel : " Libro de Sigüenza ", Barcelona, Editorial Doménech, 1917.
- Miró, Gabriel : " La mujer de Ojeda (ensayo de novela) ", Alicante, Imprenta de Juan José Carratalá, 1901, 304 páginas.
- Miró, Gabriel : " Niño y grande ", Madrid, Editorial Atenea, 1922, 202 páginas.
- Miró, Gabriel : " Les cerises du cimetière ", traducción de R.-J. Vidal, París, F. Sorlot, colección " Les maîtres étrangers ", 1944, 263 páginas.
- Pardo Bazán, Emilia : " Obras completas ", Madrid, Editorial Aguilar, 1973, 3 volúmenes.
- Pardo Bazán, Emilia : " Don Francisco Giner ", artículo publicado en la revista madrileña " La Lectura ", 1915, marzo.
- Pardo Bazán, Emilia : " La nueva generación de novelistas y cuentistas en España ", en " Helios ", 1904, marzo, número 12.
- Pardo Bazán, Emilia : " La Quimera ", 1903.
- Pardo Bazán, Emilia : " La sirena negra ", Madrid, M. Pérez Villavicencio, 1908, 255 páginas.
- Pardo Bazán, Emilia : " La Tribuna ", Madrid, Alfonso de Carlos Hierro editor, Establ. tip. de los sucesores de Rivadeneira, 1882.
- Pérez de Ayala, Ramón : " Obras completas ", Madrid, Editorial Aguilar, 1973, segunda edición, 4 volúmenes.
- Pérez de Ayala, Ramón : " La dama negra ", publicado en " Helios ", 1903, agosto, número 5, páginas 14 a 20.
- Pérez de Ayala, Ramón : " Emilio Verhaeren ", artículo publicado en " La Lectura ", 1902, septiembre, número 10, páginas 31 a 35.
- Pérez de Ayala, Ramón : " Las máscaras ", Madrid, Imprenta Clásica Española, 1917, 229 páginas.

- Pérez de Ayala, Ramón : " Maeterlinck ", artículo publicado en la revista madrileña " La Lectura ", 1903, septiembre, páginas 48 a 63.
- Pérez de Ayala, Ramón : " Panteísmo asturiano ", artículo publicado en " Alma española ", Madrid, 1903, 20 de diciembre.
- Pérez de Ayala, Ramón : " Sobre la decadencia espiritual ", artículo del 3 de marzo de 1916, publicado en " Tabla rasa ", Madrid, Editorial Bullón, 1963, 244 páginas, páginas 228-229.
- Pérez de Ayala, Ramón : " Troteras y danzaderas ", Madrid, Editorial Renacimiento, 1913, 384 páginas.
- Pérez de Ayala, Ramón : " Amistades y recuerdos ", edición de artículos recogidos y ordenados por J. Garúa Mercadal, Barcelona, Editorial Aedos, 1961, 331 páginas.
- Pérez Galdós, Benito : " Obras completas ", Madrid, Editorial Aguilar, 1973, 9 volúmenes.
- Pérez Galdós, Benito : " Alma y vida ", drama en cuatro actos precedido de un prólogo, Madrid, Est. tip. de la Viuda e hijos de Tello, 1902, XL + 288 páginas.
- Pérez Galdós, Benito : " Amor y ciencia ", comedia en cuatro actos, Madrid, Perlado, Pérez y Compañía, 1905, 94 páginas.
- Pérez Galdós, Benito : " Los Condenados ", drama en tres actos precedido de un prólogo, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1895, XXVII + 93 páginas.
- Rusiñol, Santiago : " Obres completes ", Barcelona, Biblioteca Perenne, 1947, XXIII + 2276 páginas.
- Rusiñol, Santiago : " Anant pel món ", 1896, edición original publicada en Barcelona, Biblioteca de la revista " L'Avenç ".
- Rusiñol, Santiago : " Oracions ", Barcelona, " L'Avenç ", 1897, 316 páginas.
- Rusiñol, Santiago : cartel con ocasión del estreno de " Interior ", de Maeterlinck, publicado en la revista madrileña " Vida literaria ", 1899, 28 de enero, número 4.
- Ruyra, Joaquim : " Obres completes ", Barcelona, Editorial Selecta, Biblioteca Perenne, número 10, 1949, 1486 páginas.
- Unamuno, Miguel de : " Obras completas ", Madrid, Editorial Escelicer, 1966 a 1971, nueve volúmenes.
- Unamuno, Miguel de : " Cartas inéditas de Miguel de Unamuno ", recopilación y prólogo de Sergio Fernández Larrain, Santiago de Chile, Ediciones Zig-zag, 1965, 456 páginas. Hay una edición española, Madrid, Ediciones Rodas, 1972, 390 páginas.
- Unamuno, Miguel de : " Cartas de Miguel de Unamuno a Galdós ", publicadas en " Papeles de San Armadans ", Palma de Mallorca, 1965, mayo, número CX.
- Unamuno, Miguel de : " Cartas. 1903-1933 ", de Miguel de Unamuno y Luis de Zulueta, Madrid, Editorial Aguilar,

- colección Ensayistas hispánicos, 1972, 379 páginas.
- Unamuno, Miguel de : "Ensayos ", Madrid, Residencia de Estudiantes, 1916-1918, siete volúmenes.
- Unamuno, Miguel de : En torno al casticismo ", Madrid, en "La España Moderna", 1895.
- Unamuno, Miguel de : " Hablemos de teatro ", artículo publicado en el periódico " Ahora ", Madrid, 1934, 9 de septiembre.
- Unamuno, Miguel de : " Mi religión y otros ensayos breves ", Madrid, Renacimiento, 1910..
- Unamuno, Miguel de : " Por tierras de Portugal y de España", Madrid, Renacimiento, 1911.
- Unamuno, Miguel de : " La Venda ", un acto y tres cuadros, 1899.
- Unamuno, Miguel de : " Vida y arte ", carta publicada en " Helios ", 1903, agosto, número V, páginas 48 a 50.
- Valle-Inclán, Ramón del : " Obras completas ", Madrid, Editorial Ruz Nova, 1944, dos volúmenes.
- Valle-Inclán, Ramón del : " La casa de Aizgorri (Sensación)", artículo publicado en " Electra ", 1901, 30 de marzo, número 3.
- Valle-Inclán, Ramón del : " Femeninas : seis historias amorosas ", Pontevedra, 1895.
- Valle-Inclán, Ramón del : " Jardín novelesco : Historias de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones ", Madrid, Tipografía de la " Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos ", 1905.
- Valle-Inclán, Ramón del : " Jardín umbrío ", Madrid, Imprenta de la viuda de Rodríguez Sierra, Biblioteca Mignon, tomo XXXVIII, 1903.
- Valle-Inclán, Ramón del : " El Marqués de Bradomín y coloquios románticos ", Madrid, Tipografía de la " Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos ", 1907.
- Verlaine, Paul : " Fiestas galantes ", traducción de Manuel Machado, Madrid, 1910.

D. ESTUDIOS

- Abbot, James H.: " Azorín y Francia ", Madrid, Seminarios y Ediciones S.A., Colección Hora H, 1973, 225 páginas.
- Aguirre, J.M.: " Antonio Machado, poeta simbolista ", Madrid, Ediciones Taurus, 1973, 388 páginas.
- Alberich, José : " La biblioteca de Pío Baroja ", trabajo publicado en " Revista Hispánica Moderna ", New-York, volumen XXVII, número 2, 1961, abril ; y recogido en " Pío Baroja ", edición de Javier Martínez Palacio, Madrid, Editorial Taurus, colección " El escritor y la crítica ", 1974, 569 páginas.

- Albornoz, Aurora de : " La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado ", Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1968, 373 páginas.
- Albornoz, Aurora de : " La prehistoria de Antonio Machado ", Universidad de Puerto Rico, Ediciones La Torre, 1961, 105 páginas.
- Alexis, Paul : " Las chicas del amigo Lafèyre ", traducción de Ramón del Valle-Inclán, Valencia, Editorial F. Sempere, Imprenta de " EL Pueblo "; 1902.
- Alonso, Dámaso : " Poetas españoles contemporáneos ", Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1952, 447 páginas.
- Alvarez Hernández, Dictino : " España y los españoles en Rubén Darío ", tesis doctoral publicada bajo el título de " Cartas de Rubén Darío (Epistolario) ", Madrid, Editorial Taurus, 1963, 238 páginas.
- Amorós, Andrés : " La novela intelectual de Pérez de Ayala " Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1972, 499 páginas.
- Angeloz, J.F. : " Rilke ", París, Mercure de France, 1952, 348 páginas.
- Anónimo : " Andrea Doria ", traducción de Ramón del Valle-Inclán, 1902.
- Anónimo : " ¿ Por qué no escribe usted para el teatro ? ", encuesta publicada en " ABC " el 16 de junio de 1927.
- Anónimo : reseña de un artículo de " Les Amitiés françaises " " Los escritores flamencos en la literatura francesa ", publicada en " Nuestro Tiempo ", Madrid, 1914, abril, páginas 115 a 117.
- Anónimo : reseña de " El herofismo ", de Maeterlinck ; publicada en " La Lectura ", 1915, septiembre, páginas 92 a 97.
- Anónimo : traducción de " Interior ", de Maeterlinck ; publicada en " Electra ", 1901, 30 de marzo, número 3.
- Anónimo : reseña de un artículo de Paul Flat, sobre " Joyzelle " de Maeterlinck ; publicada en " Helios ", 1903, julio, número 4, páginas 503 y 504.
- Anónimo : reseña de un artículo de Dumont-Wilden sobre Maeterlinck ; publicada en " La Lectura ", 1912, noviembre, páginas 331 y 332.
- Anónimo : artículo sobre " Monna Vanna ", de Maeterlinck ; publicado en " La Lectura ", 1903, febrero, página 275.
- Anónimo : " Un drama nuevo de Maeterlinck ", en la sección " Revista de revistas ", de " Nuestro Tiempo ", 1901, enero, número 1, página 103.
- Anónimo : reseña de un artículo de Maeterlinck ; publicada en " Helios ", 1904, febrero, número 10, páginas 127 y 128.
- Anónimo : reseña de un artículo de Viriato Díaz Pérez, " Supernaturalismo práctico " ; publicada en " Helios ", 1904, febrero, número 11, páginas 253 a 256.

- Anónimo : propaganda para el " Teatro de Arte " y sus producciones, entre las cuales " Los Ciegos ", de Maeterlinck ; publicada en " Prometeo ", 1910, número XXIII.
- Anónimo : reseña del éxito de Maeterlinck en Inglaterra, en la sección " Teatro extranjero " de " La Lectura ", 1903, enero, páginas 108 a 110.
- Anónimo : reseña de un artículo sobre Walt Whitman ; publicada en " Helios ", 1904, abril, número 13, página 470.
- Anthony Lajohn, Lawrence : " Azorín and the Spanish stage ", New-York, Hispanic Institute, 1961, 208 páginas.
- Araceli, Gabriel : " Maeterlinck. Con ocasión de su próximo viaje a España ", artículo publicado en " Alma española ", 1904, 6 de marzo, número 17.
- Artiles, Jenaro : " La intrahistoria : de Galdós a Unamuno " en " Actas del primer Congreso Internacional de estudios galdosianos ", Ediciones del Exmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977, 507 páginas.
- Aubrun, Charles V. : " Les débuts littéraires de Valle-Inclán ", Burdeos, en " Bulletin Hispanique ", LVII, número 3, páginas 331 a 333.
- Auclair, Marcelle : " Enfances et mort de García Lorca ", París, Seuil, 1968, 478 páginas.
- Buamonde, Miguel Angel : " La vocación teatral de Antonio Machado ", Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1976, 306 páginas.
- Baeza, Ricardo : " En el Prado (recuerdos de infancia) ", en " Índice de Artes y Letras ", Madrid, 1955, enero, número 76.
- Basterra, Ramón : " Verhaeren ", artículo publicado en " Prometeo ", 1912, número XXXVII, páginas 115 a 117.
- Beachboard, Robert : " Le théâtre de Maeterlinck aux Etats-Unis ", París, Facultad de Letras de la Universidad de París, 1931, segunda edición, 233 páginas.
- Begoña Rueda, José : " El tema de la muerte en la obra de Ramón Gómez de la Serna ", tesis doctoral publicada en síntesis en Salamanca, sin editor, 1975, 58 páginas.
- Bermejo Marcos, Manuel : " Valle-Inclán : introducción a su obra ", Salamanca, Editorial Anaya, 1971, 357 páginas.
- Bernal Labrada, Hilda : " Símbolo, mito y leyenda en el teatro de Gasona ", Oviedo, Instituto de Estudios asturianos, 1972, 250 páginas.
- Bradbury, Malcolm y Mc Farlane, James : " Modernism ", obra colectiva, Harmondsworth, Penguin Books, Ltd., colección Pelican Guides to European Literature, 1976, 684 páginas.
- Brotherston, Gordon : " Manuel Machado ", Madrid, Editorial Taurus, 1976, 156 páginas.
- Cacho-Viu, Vicente : " La Institución Libre de Enseñanza. I. Orígenes y etapa universitaria (1860-1881) ", Madrid, Ediciones Rialp, 1962, 572 páginas.
- Cano, José Luis : " La espina arrancada (Machado y Bécquer) ", en " Clavileño ", Madrid, 1954, año V, marzo-abril, nú-

mero 29, páginas 49-50.

- Carilla, Emilio : " Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en la Argentina) , Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1967, 199 páginas.
- Caro Baroja, Julio : " Los Baroja ", Madrid, Editorial Taurus, 1972, 574 páginas.
- Casaldueiro, Joaquín : " Vida y obra de Galdós. 1843-1920 ", Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1961, segunda edición, aumentada, 278 páginas.
- Castellano, Juan R. : " Mi última conversación con Alejandro Casona ", en " Revista de Estudios hispánicos ", University of Alabama Press, tomo I, número 2, 1967, noviembre, páginas 182 a 193.
- Castilla del Pino, Carlos : " Baroja : Análisis de una irritación ", en " Barojiana ", Madrid, Editorial Taurus, colección Persiles, 1972, 176 páginas.
- Cernuda, Luis : " Estudios sobre poesía española contemporánea ", Madrid, Guadarrama, 1957, 234 páginas.
- Ciplijauskaite, Birute : " Baroja, un estilo ", Madrid, Insula, 1972, 269 páginas.
- " Clavigero "; " Pláticas ", en " Alma española ", 1904, 6 de marzo, número 17, páginas 4 a 6.
- Cobb, Carl W. : " Antonio Machado ", New-York, Twayne Publishers, 1971, 188 páginas.
- Cole, Leo R. : " The religious instinct in the poetry of Juan Ramón Jiménez ", Oxford, The Dolphin Book Co. Ltd. 1967, 204 páginas.
- Concha, Victor de la : " Los senderos poéticos de Ramón Pérez de Ayala ", tesis doctoral publicada en " Archivum " revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Oviedo, 1970, tomo XX, 404 páginas.
- Corrales Egea, José : " Baroja y Francia ", Madrid, Editorial Taurus, colección Persiles, 1969, 420 páginas.
- Correa, Gustavo : " El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós ", Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1962, 278 páginas.
- Cortada, Alejandro : " Maurici Maeterlinck i el modernisme franco-belga ", artículo publicado en la revista " L'Avenç ", Barcelona, números 15 y 16 de los 15 y 31 de agosto de 1893.
- Chaves, Julio César : " La admiración de Antonio Machado por Unamuno ", en " Cuadernos Hispanoamericanos ", Madrid, 1962, noviembre, número 155, páginas 223 a 235.
- Chonon Berkowitz, H. : " La biblioteca de Benito Pérez Galdós ", Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Museo Canario, 1961, 227 páginas.
- Darmangeat, Pierre : " L'homme et le réel dans Antonio Machado ", París, Librairie des Editions espagnoles, 1956, 73 páginas.

- Daus, Ronald : " Der Avantgardismus Ramón Gómez de la Serna ", Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, Analecta Romanica Heft 20, 1971, 346 páginas.
- de Bruyne, Jacques P.T. : " Antisemitisme bij Pío Baroja ", Groningen, V.R.D. Kleine der A 3-4, 1967, 214 páginas.
- Deleito y Plimelo, José : " La tristeza de la literatura contemporánea ", en " La Lectura ", 1912, enero, páginas 26 a 44.
- Depenheuer, Kurt : " Nietzsche - Maeterlinck ", tesis doctoral, Krefeld, 1930, 128 páginas.
- Devoto, Daniel : " Lecturas de García Lorca ", en " Revue de Littérature comparée ", 1959, año XXXIII, julio-septiembre, número 4, páginas 518 a 528.
- Díaz-Plaja, Guillermo : " Juan Ramón Jiménez y Rubén Darfo " en " Clavileño ", Madrid, 1956, noviembre-diciembre, número 42, páginas 9 a 16.
- Díaz-Plaja, Guillermo : " Juan Ramón Jiménez en su poesía ", Madrid, Editorial Aguilar, colección Ensayistas hispánicos, 1958, 335 páginas.
- Díaz-Plaja, Guillermo : " Modernismo frente al 98 ", Madrid, Espasa-Calpe, 1951, XX + 366 páginas.
- Díaz-Plaja, Guillermo : " El teatro de Azorín ", en " Cuadernos de literatura contemporánea ", Madrid, Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1945, números 16-17, páginas 369 a 387.
- Diego, Gerardo : " Manuel Machado, poeta ", Madrid, Editora Nacional, 1974, 297 páginas.
- Diego, Gerardo : " Poesía española contemporánea (1901-1934) ", Madrid, Editorial Taurus, 1966, tercera edición, 674 páginas.
- Díez-Canedo, Enrique : " Maeterlinck en Madrid ", artículo del 14 de diciembre de 1916, publicado ulteriormente en " Conversaciones literarias (1915-1920) ", Madrid, Editorial América, sin año, 280 páginas.
- Domenech, Ricardo : " Azorín, dramaturgo ", en " Cuadernos Hispanoamericanos ", Madrid, 1968, octubre-noviembre, números 226-227, páginas 390 a 403.
- Doneux, Guy : " Maurice Maeterlinck. Une poésie - une sagesse - un homme ", Bruselas, Mémoires de l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises, Palais des Académies, 1961, 242 páginas.
- Dony Cartwright, Françoise : " Maurice Maeterlinck und America ", Berlín, 1935.
- Eich, Christoph : " Federico García Lorca, poeta de la intensidad ", Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1958, 199 páginas.
- Eliot, T.-S. : " Reflections on contemporary poetry ", artículo publicado en " The Egoist ", julio de 1919.

- Enguifdanos, Miguel : " Inner tensions in the work of Rubén Darío ", en " Rubén Darío centennial studies ", Austin, The University of Texas, Institute of Latin American Studies, Department of Spanish and Portuguese, 1970, 120 páginas, páginas 13 a 29.
- Espina, Concha : " De Antonio Machado a su grande y secreto amor ", Madrid, Llibesa, sin año, 185 páginas.
- Esplá, Oscar : " Evocación de Gabriel Miró ", Alicante, Publicaciones de la Caja de Ahorros del Suroeste de España, 1961, 26 páginas.
- Fabra, Pompeu : " La Intrusa ", de Maeterlinck ; traducida por Pompeu Fabra y publicada en la revista " L'Avenç ", números 15 y 16 de los 15 y 31 de agosto de 1893.
- Fernández-Almagro, Melchor : " Vida y literatura de Valle-Inclán ", Madrid, Editora Nacional, 1943, 277 páginas.
- Fernández Vaamonde, Emilio : " Mujeres. Semblanzas poéticas " Madrid, Librerías de Fernando Fe y Vict. Suarez, 1897, 227 páginas.
- Felipe, León : en " Pío Baroja ", edición de Javier Martínez Palacio, Madrid, Editorial Taurus, colección " El escritor y la crítica ", 1974, 559 páginas.
- Ferreres, Rafael : " Los límites del modernismo y la generación del noventa y ocho ", en " Cuadernos Hispanoamericanos ", Madrid, 1956, enero, número 73, páginas 66 a 84.
- Fichter, William L. : " Publicaciones periodísticas de Ramón del Valle-Inclán anteriores a 1895 ", México, El Colegio de México, 1952, 222 páginas.
- Flys, Jaroslaw : " El lenguaje poético de Federico García Lorca ", Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1955, 243 páginas.
- Fogelquist, Donald F. : " The literary collaboration and the personal correspondence of Rubén Darío and Juan Ramón Jiménez ", en " University of Miami Hispanic American Studies ", University of Miami Press, 1956, febrero, número 13, 46 páginas.
- Font, María Teresa : " Espacio : autobiografía lírica de Juan Ramón Jiménez ", Madrid, Insula, 1972, 221 páginas.
- Francés, José : " El primer romántico ", en " Prometeo ", 1909, marzo, número V.
- Franco, Andrés : " El teatro de Unamuno ", Madrid, Insula, 1971, 347 páginas.
- Fuster, Joan : " Literatura catalana contemporània ", Barcelona, Curial, Biblioteca de cultura catalana, número 23, 1976, 442 páginas.
- Gabriel y Galán, José y Rodríguez Cepedo, Enrique : " Más sobre Unamuno y Gabriel y Galán ", en " Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno ", Salamanca, 1970.
- García Blanco, Manuel : " Teatro completo " de Unamuno, editado por Manuel García Blanco, Madrid, Editorial Aguilar, 1959, 1202 páginas.

- García Lorca, Francisco : " Angel Ganivet. "Su idea del hombre ", Buenos Aires, Editorial Losada, 1952, 298 páginas.
- García Pavón, Francisco : " Las memorias ", publicado en " Baroja y su mundo ", obra colectiva realizada bajo la dirección de Fernando Baeza, Madrid, Ediciones Arion, dos tomos, 1962.
- García-Nieto Onrubia, María Luisa : " El mundo imaginativo de Ramón Gómez de la Serna ", resumen de tesis doctoral publicado en Salamanca, 1973, 23 páginas.
- Garfias, Francisco : " Juan Ramón Jiménez ", Madrid, Editorial Taurus, colección Persiles, 1958, 263 páginas.
- Gayton, Gillian : " Manuel Machado y los poetas simbolistas franceses ", Valencia, Editorial Bello, 1975, 219 páginas.
- Ghiraldo, Alberto : " El archivo de Rubén Darío ", Buenos Aires, Editorial Losada, 1943, 508 páginas.
- Gicovate, Bernardo : " La poesía de Juan Ramón Jiménez. "Obra en marcha ", Barcelona, Ariel, 1973, 241 páginas.
- Goldsborough Serrat, Andrés : " Imagen humana y literaria de Gregorio Martínez Sierra ", Madrid, Gráficas Condor, 1965, 173 páginas.
- Gómez Alfaro, " Nuevo perfil humano de Antonio Machado (una entrevista con don Ricardo Calvo) ", en " Poesía española ", Madrid, 1958, mayo, número 70, páginas 1 a 5.
- Gómez Carrillo, Enrique : " Les âmes qui chantent ", París, R. Chiberre, 1922, segunda edición, 121 páginas.
- Gómez Carrillo, Enrique : " Día por día ", artículo publicado en " Vida literaria ", 1899, 25 de mayo, número 12.
- Gómez Carrillo, Enrique : " Literatura extranjera. Estudios cosmopolitas ", París, Librería de Garnier Hermanos, 1895, XV + 343 páginas.
- Gómez Mollada, María Dolores : " Los reformadores de la España contemporánea ", Madrid, Consejo Superior de Investigaciones científicas, Escuela de Historia moderna, 1966, XXXI + 522 páginas.
- Gómez Santos, Marín : " Pensando en Baroja ", Madrid, Teype, 1972, 295 páginas.
- Gómez de la Serna, Gaspar : " Ramón ", Madrid, Editorial Taurus, 1963, 305 páginas.
- González-Blanco, Andrés : " Los contemporáneos (Apuntes para una historia de la literatura hispanoamericana a principios de siglo) ", París, Garnier Hermanos, sin año, 237 páginas.
- González-Blanco, Pedro : " Mauricio Maeterlinck ", artículo publicado en " Nuestro Tiempo ", 1903, noviembre, número 35, páginas 599 a 605.
- González López, Emilio : " El arte narrativo de Pío Baroja : las trilogías ", New-York, Las Américas, 1971, 345 páginas.
- Gourmont, Remy de : " Mauricio Maeterlinck ", artículo pu-

- blicado en versión castellana en " Revista Nueva ", 1899, 15 de marzo, número 4, páginas 161 a 168.
- Granell, Manuel : " Estética de Azorín ", Madrid, Biblioteca Nueva, 1949, 234 páginas.
- Granjel, Luis S.: " Baroja y otras figuras del 98 ", Madrid, Guadarrama, 1960, 354 páginas.
- Granjel, Luis S.: " La generación literaria del 98 ", Salamanca-Madrid-Barcelona, Editorial Anaya, 1960, 270 páginas.
- Granjel, Luis S.: " Ramón en Prometeo ", artículo publicado en " Insula ", Madrid, 1963, febrero, número 195,
- Granjel, Luis S.: " Retrato de Ramón ", Madrid, Editorial Guadarrama, 1963, 260 páginas.
- Granjel, Luis S.: " Rubén Darío "fin de siglo", artículo publicado en " Cuadernos Hispanoamericanos ", Madrid, 1967, agosto-septiembre, números 212-213, páginas 265 a 278.
- Granjel, Luis S.: " Valle-Inclán "fin de siglo" , artículo publicado en " Cuadernos Hispanoamericanos ", Madrid, 1966, julio-agosto, números 199-200, páginas 22 a 33.
- Greenfield, Sumner E.: " Ramón del Valle-Inclán. Anatomía de un teatro problemático ", Madrid, Ed. Fundamentos, 1972, 300 páginas.
- Gregersen, Halfdan : " Ibsen and Spain. A study in comparative drama ", Cambridge (U.S.A.), Harvard University Press , 1936, XLV + 209 páginas.
- Guarner, Luis : " La poesía en el teatro de Benavente ", artículo publicado en " Cuadernos de Literatura Contemporánea ", 1944, número 15, páginas 223 a 231.
- Guasp, Gonzalo : respuesta a una encuesta sobre el modernismo : " ¿Qué es el Modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular ? " ; publicada en " Gente vieja ", Madrid, 1902, 30 de junio, número 36, página 2.
- Guerra, Angel : " La evolución de la estética teatral ", artículo publicado en " La Ilustración española y americana ", 1906, 15 de marzo, año L, número 10, páginas 166-167.
- Guerra, Manuel R.: " El teatro de Manuel y Antonio Machado ", Madrid, Editorial Mediterráneo, 1966, 208 páginas.
- Guerrero Ruiz, Juan : " Juan Ramón de viva voz ", Madrid, Insula, 1961, 481 páginas.
- Guardia, Alfredo de la : " García Lorca. Persona y creación ", Buenos Aires, Editorial Schapire, 1961, cuarta edición, 419 páginas.
- Guillen, Jorge : " Lenguaje suficiente, Gabriel Miró ", en " Lenguaje y poesía. Algunos casos españoles ", Madrid, Revista de Occidente, 1962, 269 páginas.

- Guillen Jorge : " En torno a Gabriel Miró. - Breve epistolario ", Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia, 1970, 151 páginas.
- Gullón, Ricardo : " Direcciones del modernismo ", Madrid, Editorial Gredos, Colección Campo abierto, 1963, 242 páginas.
- Gullón, Ricardo : " Esteticismo y modernismo ", en " Cuadernos Hispanoamericanos ", Madrid, 1967, agosto-septiembre, números 212-213, páginas 372 a 387.
- Gullón, Ricardo : " Galdós, novelista moderno ", Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1973, tercera edición, revisada y aumentada, 374 páginas.
- Gullón, Ricardo : " Relaciones entre Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez ", Pisa, Universidad de Pisa, Istituto di Letteratura spagnola e ispano-americana, 1964, 89 páginas.
- Gurza, Esperanza : " La realidad caleidoscópica de Alejandro Casona ", Oviedo, Instituto de Estudios asturianos, 1968, 143 páginas.
- Hanse, Joseph : " Histoire d'une gloire ", trabajo publicado en " Maurice Maeterlinck. 1862-1962 ", obra en colaboración bajo la dirección de Joseph Hanse y de Robert Vivier, Bruselas, La Renaissance du Livre, 1962, 547 páginas.
- Herrero-Miguel, A.: " A través del misterio ", artículo publicado en " Prometeo ", 1910, número XIII, páginas 60-61.
- Iglesias, Carmen : " El pensamiento de Pío Baroja. Ideas centrales ", México, Antigua Librería, Robledo, colección " Clásicos y modernos. Creación y crítica literaria ", 1963, 187 páginas.
- Inman Fox, E.: " Una bibliografía anotada del periodismo de José Martínez Ruiz ("Azorín"). 1894-1904 ", en " Revista de Literatura ", 1965, XXVIII, números 55-56, páginas 231 a 244.
- Inman Fox, E.: " La campaña teatral de Azorín (experimentalismo, Evreinoff e "Ifach")", en " Cuadernos Hispanoamericanos ", Madrid, 1968, octubre-noviembre, números 226-227, páginas 375 a 389.
- Inman Fox, E.: " Galdós' " Electra " : a detailed study of its historical significance and the polemic between Martínez Ruiz and Maczto ", en " Anales Galdosianos ", Universidad de Pittsburgh, 1, 1966, páginas 131 a 141.
- Jiménez-Landi, Antonio : " Don Francisco Giner de los Ríos y la Institución Libre de Enseñanza ", en " Revista Hispánica Moderna ", 1959, enero-abril, XXV, números 1-2, páginas 1 a 52.
- Jobit, Pierre : " Les éducateurs de l'Espagne contemporaine ", tomo I : " Les krausistes ", París, E. de Boccard Editeur, Bibliothèque des Hautes Etudes Hispaniques, fascículo XIX, 1936, 288 páginas.

- Joucla-Ruau, André : " De François-René à Ramón María : Chateaubriand, source de Valle-Inclán ? ", en " Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh ", París, Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques, 1966, volumen I, 474 páginas, páginas 445 a 461.
- Juderías, Julián : " La muerte, según Maeterlinck ", artículo publicado en " La Lectura ", 1913, mayo, páginas 34 a 45.
- Labiada, Leonardo : " El teatro en el extranjero ", artículo publicado en " La Lectura ", 1901, febrero, número 2.
- Laitenberger, Hugo : " Antonio Machado. Sein Versuch einer Selbstinterpretation in seinem Apokryphen Dichterphilosophen ", Weisbaden, Franz Steiner Verlag, colección : Untersuchungen zur Sprach- und Literaturgeschichte der Romanischen Völker, 1972, 331 páginas.
- Lapesa, Rafael : " Bécquer, Rosalía y Machado ", artículo publicado en " Insula ", Madrid, 1954, números 100-101, página 6, tres columnas.
- Leneveu, Georges : " Ibsen et Maeterlinck ", París, 1902, 320 páginas.
- Leyda, Rafael : " Valle de lágrimas ", Madrid, P. Apalategui, 1903, X + 151 páginas.
- Lima, Robert : " An annotated bibliography of Ramón del Valle-Inclán ", University Park, Pennsylvania State University, Bibliographical Sources, número 4, 1972, 401 páginas.
- Livingstone, Leon : " Tema y forma en las novelas de Azorín ", Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1970, 242 páginas.
- Lizón, Adolfo : " Gabriel Miró y los de su tiempo ", Madrid, Imprenta Viuda Galo Sáez, 1944, 131 páginas.
- López-Delpecho, Luis : " Perfiles y claves del humor barroco ", en " Revista de Occidente ", 1968, mayo; número 62, páginas 129 a 150.
- López Estrada, Francisco : " Rubén Darío y la Edad Media ", Barcelona, Editorial Planeta, 1971, 164 páginas.
- López Landeira, Richard : " Gabriel Miró : trilogía de Sigüenza ", University of North Carolina, Department of Romance Languages, 1972, 157 páginas.
- López Morillas, Juan : " Krausismo : estética y literatura ", selección, prólogo, estudio preliminar y notas de Juan López Morillas, Barcelona, Editorial Labor, Textos Hispánicos Modernos, 1973, 235 páginas.
- Mc Farlane, James y Bradbury, Malcolm : " Modernism ", obra colectiva, Harmondsworth, Penguin Books, Ltd., colección Pelican Guides to European Literature, 1976, 684 páginas.

- Mc Van, Alice : " Antonio Machado ", New-York, The Hispanic Society of America, 1959, V + 249 páginas.
- Machado y Alvarez, Antonio (" Demófilo ") : " Colección de cantos flamencos ", Madrid, Ediciones Demófilo, colección ¿ Llegaremos pronto a Sevilla ?, 1974, 207 páginas.
- Nanent, Albert : " Tres escritores catalanes : Carner, Riba, Pla ", Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1973, 338 páginas.
- Nanent, Albert : " Josep Carner i el Noucentisme ", Barcelona, Edicions 62, 1969.
- Napes, Erwin K. : " Escritos inéditos de Rubén Darío ", recogidos por Erwin K. Napes, New-York, Instituto de las Españas, 1938, X + 224 páginas.
- Napes, Erwin K. : " L'influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío ", París, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1925, VII + 183 páginas.
- Marfany, Joan Lluís : " Aspectes del modernisme ", Barcelona, Guriel, Biblioteca de cultura catalana, número 11, 1975, 271 páginas.
- Marquina, Eduardo : " Días de infancia y adolescencia. Memorias del último tercio del siglo XIX ", Barcelona, Editorial Juventud, 1964, 191 páginas.
- Martías, Julián : " Filosofía española actual ", Madrid, Espasa-Calpe, colección Austral, número 804, 1973, quinta edición, 147 páginas.
- Martín, Carlos : " América en Rubén Darío (Aproximación al concepto de la literatura hispanoamericana) ", Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1972, 276 páginas.
- Martínez Sierra, Gregorio : " Galdós ", artículo publicado en " Helios ", 1903, julio, número 4, páginas 401 a 411.
- Mejía Sánchez, Ernesto : " Estudios sobre Rubén Darío ", compilación y prólogo de Ernesto Mejía Sánchez, México, Fondo de Cultura Económica, colección Comunidad Latinoamericana de Escritores, 1968, 629 páginas.
- Meyer, François : " L'ontologie de Miguel de Unamuno ", París, P.U.F., tesis doctoral, 1955, XII + 135 páginas.
- Miracle, Josep : " Pompeu Fabra ", Barcelona, Ediciones Aymá, 1968, 602 páginas.
- Mirbeau, Octave : " Maurice Maeterlinck ", artículo publicado en " Le Figaro ", 24 de agosto de 1890.
- Montoliu, Manuel de : " José Yxart, el gran crítico del renacimiento literario catalán ", Tarragona, Instituto de Estudios tarraconenses " Ramón Berenguer IV ", 1956, 226 páginas.
- Montero Alonso, José : " Jacinto Benavente. Su vida y su teatro ", Madrid, sin editor, 1967, 349 páginas.

- Mulertt, Werner : " Azorín (José Martínez Ruiz) ", versión directa, adiciones y correcciones de los catedráticos españoles Juan Carandell Pericay y Angel Cruz Rueda, Madrid, Biblioteca Nueva, 1930, 345 páginas.
- Nieva, Francisco : " Vertus plastiques du théâtre de Valle-Inclán ", en " Le théâtre moderne. Hommes et tendances ", volumen colectivo, París, Centre National de la Recherche Scientifique, 1965, 373 páginas.
- Nonoyama, Minako : " La función de los símbolos en " Pelléas et Mélisande " de Maeterlinck, " Bodas de sangre " de Lorca y " Riders to the sea " de Synge ", en " Revista de Estudios Hispánicos ", The University of Alabama Press, 1975, enero, número 1, volumen IX, páginas 81 a 98.
- Olson, Paul R. : " Circle of Paradox. Time and Essence in the poetry of Juan Ramón Jiménez ", Baltimore, Maryland, The John Hopkins Press, 1967, XI + 236 páginas.
- Oller, Narcís : " Memòries literàries. (Història dels meus llibres) ", Barcelona, Editorial Aedos, Biblioteca biogràfica catalana, 1962, 270 páginas.
- Onís, Federico de : introducción al " Homenaje a Rubén Darfo ", en " La Torre ", Revista General de la Universidad de Puerto Rico, 1967, enero-junio, números 55-56, página 16.
- Onís, Federico de : " Jacinto Benavente. Estudio literario ", New-York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1923, 73 páginas.
- Ortega y Gasset, José : " Azorín o los primores de lo vulgar ", en " Obras completas ", tomo II, Madrid, Revista de Occidente, 1961, quinta edición, 756 páginas.
- Orts-Ramos, Tomás : " Gabriel D'Annunzio ", en " Vida nueva ", 1900, 11 de marzo.
- Otten, Michel : " L'écrivain ", trabajo publicado en " Maurice Maeterlinck. 1862-1962 ", obra en colaboración bajo la dirección de Joseph Hanse y de Robert Vivier, Bruselas, La Renaissance du Livre, 1962, 547 páginas.
- Palau de Nemes, Graciela : " La importancia de Maeterlinck en un momento crítico de las letras hispanas ", en " Revue belge de philologie et d'histoire ", 1962, año XL, número 3, páginas 714 a 728.
- Palau de Nemes, Graciela : " Vida y obra de Juan Ramón Jiménez ", Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1957, 417 páginas.
- Palomero, Antonio : reseña de " Alma triunfante ", de Benavente ; publicada en " La Lectura ", 1902, diciembre, páginas 514 a 518.
- Palleske, S.O. : " Maurice Maeterlinck en Allemagne ", tesis doctoral de la Universidad de Estrasburgo, Facultad de Letras, Estrasburgo, 1938, 190 páginas.
- Paniagua, Domingo : " Revistas culturales contemporáneas ", volumen I : (1897-1912) De " Germinal " a " Prometeo ", Madrid, Ed. Punta Europa, 1964, 194 páginas.

- Pattison, Walter T.: "El naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario", Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1969, 191 páginas.
- Peñafort, Raimundo de: "El humanismo", en "Helios", 1907, abril, número 1.
- Pemán, José María y Machado, Manuel: "Unos versos, un alma y una época", Madrid, Ediciones Españolas, 1940, 166 páginas.
- Pérez de la Dehesa, Rafael: "Maeterlinck, en España", en "Cuadernos Hispanoamericanos", Madrid, 1971, marzo, número 255, páginas 572 a 581.
- Pérez Ferrero, Miguel: "Ramón Pérez de Ayala", Madrid, Editorial Guadarrama, Publicaciones de la Fundación March, 1973, 164 páginas.
- Peseux-Richard, H.: "Un romancier espagnol: Pío Baroja", en "Revue hispanique", 1910, tomo XXIII, páginas 109 a 187.
- Pichois, Cl. y Rousseau, A.N.: "La littérature comparée", París, Armand Colin, colección U2, 1967, 215 páginas.
- Ponce, Fernando: "Ramón Gómez de la Serna", Madrid, Unión Editorial, 1968, 193 páginas.
- Postic, Marcel: "Maeterlinck et le symbolisme", París, Nizet, 1970, IV + 254 páginas.
- Predmore, Michael P.: "La poesía hermética de Juan Ramón. El "Diario" como centro de su mundo poético", Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1973, 234 páginas.
- Quintán, Andrés R.: "Cultura y literatura españolas en Rubén Darío", Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1974, 301 páginas.
- Ráfois, J.F.: "Modernismo y modernistas", Barcelona, Ediciones Destino, 1949, 451 páginas.
- Ramos, Vicente: "El mundo de Gabriel Miró", Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1964, 478 páginas.
- Renard, Raymond: "Maurice Maeterlinck et l'Italie. Renommée et influence", París-Bruselas, Didier, 1959, 230 páginas.
- Reyes, Alfonso: "Tertulia de Madrid", Buenos Aires, Espasa-Calpe argentina, colección Austral, 1949, 145 páginas.
- Ribbans, Geoffrey: "Niebla y soledad. Aspectos de Unamuno y Machado", Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1972, 332 páginas.
- Ribbans, Geoffrey: "Unamuno and Antonio Machado", en "Bulletin of Hispanic Studies", Liverpool University Press, 1957, enero, XXXIV, número 1, páginas 10 a 28.
- Rodrigo, Antonina: "García Lorca en Cataluña", Barcelona, Editorial Planeta, 1973, 446 páginas.

- Rodríguez Cepero, Enrique y Gabriel y Galán, José Antonio :
" Más sobre Unamuno y Gabriel y Galán ", en " Cuadernos
de la Cátedra Miguel de Unamuno ", Salamanca, 1970.
- Rodríguez Richart, J.: " Vida y teatro de Alejandro Casona "
Oviedo, Instituto de Estudios asturianos, 1963, 200 pá-
ginas.
- Rousseau, A.M. y Pichois, Cl.: " La littérature comparée ",
Paris, Armand Colin, colección U2, 1967, 215 páginas.
- Rubia Barcia, J.: " A Biobibliography and Iconography of
Valle-Inclán ", Universidad de California, Publications
in Modern Philology, volumen 59, Berkeley y Los Angeles
1960, 101 páginas.
- Rusker, Udo : " Nietzsche in der Hispania. Ein Betrag zur
hispanischen Kultur und Geistesgeschichte ", Berna y
Munich, Francke Verlag, 1962, 382 páginas.
- Saillard, Simone : " Le premier conte et le premier roman de
Valle-Inclán ", en " Bulletin Hispanique ", Burdeos,
1955, LVII, número 3, páginas 421 a 429.
- Sainz de Robles, Federico Carlos : " El postizo afrancesa-
miento de Rubén Darío ", en " La Torre ", Revista Ge-
neral de la Universidad de Puerto Rico, 1967, enero-
junio, números 55-56, páginas 203 a 214.
- Salgues de Cargill, Maruxa : " Los mitos clásicos y modernos
en la novela de Pérez de Ayala ", Jaén, Gráficas Nova,
1971, 141 páginas.
- Salinas, Pedro : " Ensayos de literatura hispánica (Del Can-
tar de Mio Cid a García Lorca) ", Madrid, Editorial
Aguilar, colección " Ensayistas hispánicos ", 1958,
405 páginas.
- Salinas, Pedro : " La poesía de Rubén Darío. Ensayo sobre el
tema y los temas del poeta ", Buenos Aires, Editorial
Losada, 1948, 294 páginas.
- Sánchez-Barbudo, Antonio : " El pensamiento de Abel Martín
y Juan de Mairena, y su relación con la poesía de Anto-
nio Machado ", en " Hispanic Review ", 1954, enero, nú-
mero 1, volumen XXII, páginas 32 a 74 ; número 2, 1954,
abril, páginas 108 a 165. Vuelto a publicar en " Estu-
dios sobre Unamuno y Machado ", Madrid, Guadarrama,
1959, 326 páginas.
- Salinas, German : " Los satíricos latinos ", Valencia, F.
Sempere, 1903.
- Sánchez-Barbudo, Antonio : " La segunda época de Juan Ramón
Jiménez (1916-1953) ", Madrid, Editorial Gredos, colec-
ción Campo abierto, 1952, 227 páginas.
- Sánchez Estevan, Ismael : " Jacinto Benavente y su teatro.
Estudio biográfico crítico ", Barcelona, Ed. Ariel,
1954, 350 páginas.
- Sánchez Gimeno, Carlos : " Gabriel Miró y su obra ", Valencia,
Ediciones Castalia, 1960, 206 páginas.
- Sánchez Rojas, José : reseña de " María Magdalena ", de Mae-
terlinck; publicada en " La Lectura ", 1911, febrero.

páginas 274-275.

- Saz-Orozco, Carlos de : " Desarrollo del concepto de Dios en el pensamiento religioso de Juan Ramón Jiménez ", Madrid, Razón y Fe, 1966, XX + 237 páginas.
- Schonberg, Jean-Louis : " Federico García Lorca. L'homme. L'oeuvre ", París, Librairie Plon, 1956, 360 páginas.
- Schonberg, Jean-Louis : " Juan Ramón Jiménez ou le chant d'Orphée ", Neuchâtel, A la Baconnière, colección Langages, 1961, 185 páginas.
- Senabre Semper, Ricardo : " Sobre la técnica de las greguerías ", en " Papeles de San Armadans ", Palma de Mallorca, 1967, mayo, número 134, volumen XIV, páginas 120 a 145.
- Serao, Natilde : " Flor de pasión ", traducción de Ramón del Valle-Inclán, Barcelona, Ediciones Maucci, 1907.
- Serrano Poncela, Segundo : " Antonio Machado. Su mundo y su obra ", Buenos Aires, Editorial Losada, 1954, 227 páginas.
- Simon, Jean-Pierre : reseña de " Azorín and the Spanish stage ", de Lawrence Anthony Lajohn; publicada en " Les Lettres Romanes ", Universidad Católica de Lovaina, 1963, tomo XVII, número 4, páginas 413-414.
- Sobejano, Gonzalo : " Nietzsche en España ", Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1967, 687 páginas.
- Soler Mari, Salvador : " Práctica y teoría del arte escénico ", Madrid, Ed. Purcalla, 1948, 141 páginas.
- Speratti-Piñero, Emma Susana : " De Sonata de Otoño al esperpento. Aspectos del arte de Valle-Inclán ", Londres, Thamesis Books Ltd., 1968, 341 páginas.
- Speratti-Piñero, Emma Susana : " El ocultismo en Valle-Inclán ", Londres, Thamesis Books Ltd., 1974, 202 páginas.
- Starkie, Walter : " Jacinto Benavente ", Humphrey Milford, Oxford University Press, 1924, 218 páginas.
- Stimson, Frederick S.: " Lo Invisible : Azorín's debt to Maeterlinck ", en " Hispanic Review ", Philadelphia, 1958, XXVI, enero, páginas 64 a 70.
- Subirá, José : " Emilio Verhaeren ", artículo publicado en " Nuestro Tiempo ", 1917, marzo, número 219, páginas 289 a 302.
- Terán, Luis de : reseña de un artículo de Nicolás Segur sobre Maeterlinck; publicada en " Nuestro Tiempo ", 1907, junio, número 101.
- Toms, J. Frank : " The reality-fantasy technique of Alejandro Casona ", en " Hispania ", año XL, 1961, mayo, páginas 276 a 280.
- Torre, Guillermo de : " Antología. Cincuenta años de vida literaria " de Ramón Gómez de la Serna, Buenos Aires, Editoriales : Losada, Espasa-Calpe Argentina, Poseidón, Emecé y Sudamericana, 1955.
- Torre, Guillermo de : " La difícil universalidad española ",

- Madrid, Editorial Gredos, colección Campo abierto, 1965, 314 páginas.
- Torre, Guillermo de : " Rubén Darío prosista ", artículo publicado en el " Homenaje a Rubén Darío " de " La Torre ", Revista general de la Universidad de Puerto Rico, 1967, enero-junio, números 55-56.
- Torre, Guillermo de : " Tríptico del sacrificio ", Buenos Aires, Editorial Losada, 1948, 148 páginas.
- Torrente Ballester, Gonzalo : " Panorama de la literatura española contemporánea ", Madrid, Ediciones Guadarrama, 1962, segunda edición, volumen I, 410 páginas.
- Torres-Rioseco, Arturo : " Vida y poesía de Rubén Darío ", Buenos Aires, Emecé, 1944, 349 páginas.
- Titone, Virgilio : " Machado e García Lorca ", Napoles, Giannini editore, colección " Geminae Ortae ", 1967, 168 páginas.
- Umphrey, Georg W. : " Amado Nervo and Maeterlinck : on death and immortality ", artículo publicado en " Romanic Review ", 1949, XL, páginas 35 a 47.
- Umphrey, Georg W. : " The mysticism of Amado Nervo and Maeterlinck ", artículo publicado en " Modern Languages Quarterly ", 1949, junio, páginas 131 a 140.
- " Uno que fué amigo de Barrutia " : reseña de " Monna Vanna " y de " Joyzelle ", de Maeterlinck ; publicada en " Gente vieja ", 1904, 15 de marzo, número 105, página 7.
- Urales, Federico : " Evolución de la filosofía en España ", Barcelona, Ediciones de la Revista Blanca, 1934, dos volúmenes.
- Valdés, Mario J. y María Elena de Valdés : " An Unamuno source book. A catalogue of readings and acquisitions with an introductory essay on Unamuno's dialectical enquiry ", University of Toronto Press, 1973, XXXVIII + 305 páginas.
- Valenti Fiol, Eduard : " El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos ", Barcelona, Ariel, 1973, 357 páginas.
- Valverde, José María : " Evolución del sentido espiritual de la obra de Antonio Machado ", en " Cuadernos Hispano-americanos ", Madrid, 1949, números 11-12, páginas 399 a 414.
- Valverde, José María : " Azorín ", Barcelona, Editorial Planeta, colección " Ensayos de lingüística y crítica literaria ", 1971, 411 páginas.
- VanPraag-Chantraine, Jacqueline : " Gabriel Miró ou le visage du Levant, terre d'Espagne ", Paris, Nizet, 1959, 463 páginas.
- Varey, J.E. : " Maese Miguel : Puppets as a literary theme in the work of Unamuno ", en " Spanish Thought and Letters: in the twentieth Century ", An International Symposium held at Vanderbilt University to commemorate the Centenary of the birth of Miguel de Unamuno, 1864-1964,

- Germán Bleiberg and E. Inman Fox Editors, Nashville, Tennessee, Vanderbilt University Press, 1966, XVI + 610 páginas.
- Vidal, R.-J.: " Gabriel Miró. Le style. Les moyens d'expression ", Burdeos, Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes Hispaniques, fascículo XXXIII, 1964, 231 páginas.
- Vilar, Pierre : " Historia de España ", París, Librairie Espagnole, 1976, 171 páginas.
- Viqueira, José María : " Así piensan los personajes de Benavente ", Madrid, Editorial Aguilar, 1958, 324 páginas.
- Vivanco, Luis-Felipe : " Introducción a la poesía española contemporánea ", Madrid, Guadarrama, 1957, 662 páginas.
- Weber, Frances Wyer : " The literary perspectivism of Ramón Pérez de Ayala ", Chapel Hill, The University of North Caroline Press, Studies in romance Languages and Literatures, 1966, número 60, 108 páginas.
- Worth, Katharine : " The Irish drama of Europe from Yeats to Beckett ", Londres, The Athlone Press of the University of London, 1978, 276 páginas.
- Yxart, José : " El arte escénico en España ", Barcelona, " La Vanguardia ", volumen I, 1894, 364 páginas.
- Ynduráin, Domingo : " Teoría de la novela en Baroja ", en " Cuadernos Hispanoamericanos ", Madrid, 1969, mayo, número 233, páginas 355 a 388.
- Ynduráin, Francisco : " Clásicos y modernos. Estudios de crítica literaria ", Madrid, Editorial Gredos, colección Campo abierto, 1969, 239 páginas.
- Ynduráin, Francisco : " Valle-Inclán. Tres estudios ", Santander, Publicaciones La Isla de los Ratones, 1968, 88 páginas.
- Zamora Vicente, Alonso : " Valle-Inclán, novelista por entregas ", Madrid, Editorial Taurus, Cuadernos Taurus, número 117, 1973, 89 páginas.
- Zavala, Iris M.: " Unamuno y su teatro de conciencia ", Salamanca, Ediciones de la Universidad, Acta Salmanticensia, Filosofía y Letras, tomo XVII, número 1, 1963, 224 páginas.
- Zozaya, Antonio : " Lirismos ", en " Alma española ", 1904, 13 de marzo, número 18, páginas 4-5.
- Zulueta, Emilia de : " Historia de la crítica española contemporánea ", Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1974, segunda edición notablemente aumentada, 482 páginas.
- Zulueta, Luis de ; y Unamuno, Miguel de: " Cartas. 1903-1933 " Madrid, Editorial Aguilar, colección Ensayistas hispánicos, 1972, 370 páginas.

